ماهنامه سینمایی

فیلم

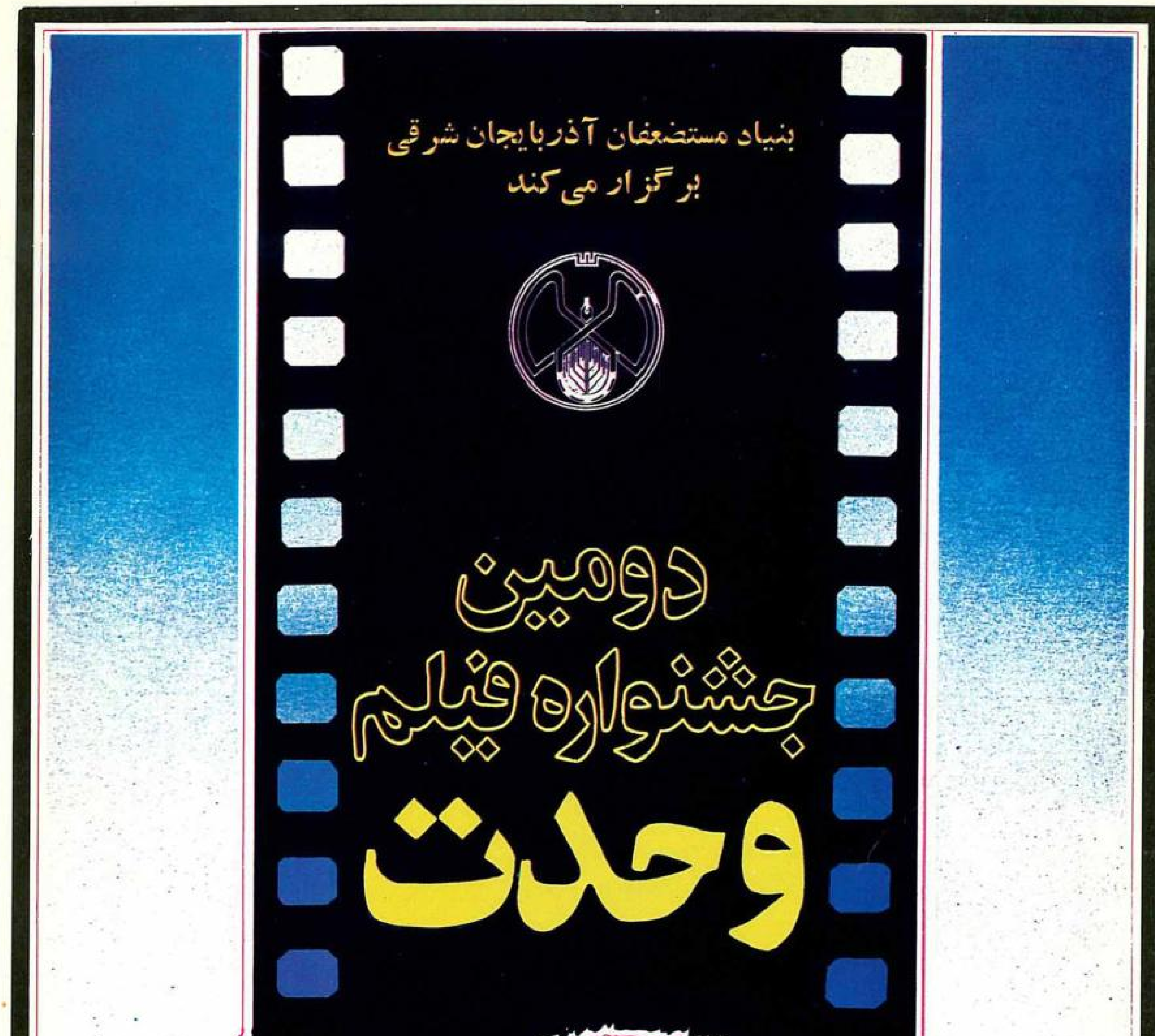
سال دوم – شمارهٔ نوزدهم – آذر ۶۳ – پانزده تومان

- سیاهی لشگر، آدم پشت خط
- بحثی دربارهٔ فیلمنامه نویسی
- شیوه‌های بازیگران نامدار
- پوسترها و پلاکاردهای فیلم
  شناسنامه‌های جعلی برای فریب رهگذران
- رویدادهای سینمای ایران و جهان
- نقد فیلم و کتاب









بنیاد مستضعفان آذربایجان شرقی
برگزار می‌کند
دومین
جشنواره فیلم
وحدت
تبریز، ۱۵ تا ۲۲ آذر ۱۳۶۳
دفتر جشنوارهٔ وحدت:
تبریز، خیابان امام خمینی، جنب سینما قدس، طبقهٔ دوم، بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان
آتلیه ماهنامه فیلم

در این شماره

گزارشها و خبرهای داخلی

گفتگو

تلویزیون

مطالب خارجی

نقد فیلم

و...

فیلم

شمارهٔ نوزدهم ـ آذر ۶۳
صندوق پستی ۵۸۷۵ ـ ۱۱۳۶۵
تلفن ۶۷۹۳۷۴

لیتوگرافی رنگی: الوان ـ تلفن ۸۳۱۶۴۷
مشکی: تهران لیتو ـ تلفن ۸۴۹۴۸۵
حروفچینی: سیمرغ ـ تلفن ۶۴۲۳۴۳
: شایان ـ تلفن ۳۱۳۱۶۱
تیترچینی: قانعی
چاپ: کتیبه ـ تلفن ۷۵۰۶۳۷
صحافی: ایران مصور ـ تلفن ۷۶۸۰۵۸

روی جلد: دو نما از فیلم "فرار به‌سوی پیروزی" (صفحات سینمای ۸۰) و نمایی از فیلم "زلزله‌نگار" (صفحات در تلویزیون).

گزارش کار

تداوم انتشار ماهنامهٔ فیلم، تا حدود زیادی چهارچوب و لحن و شیوه و خطوط کار را برای خوانندگان پیگیر و علاقمند روشن کرده است: این‌که قصد ما در وهلهٔ اول، ثبت رویدادهای امروز سینمای ایران، به‌دست دادن اطلاعاتی تا مرز تفسیر و نظر از سینمای پس از انقلاب، و پی‌جویی ریشه‌های کجرویها و احتمالا نقاط قوت سینمای پیش از انقلاب است. که درمورد اخیر هنوز به آن نرسیده‌ایم، اما کوششها در این جهت است. رسیدن به برخی هدفها زمان می‌خواهد. در این میان، برخی از مطالب شاید برای عده‌ای از خوانندگان غیر قابل هضم و بی‌ارتباط با چنین هدفهایی باشد. مانند فهرست مطالب چندین شماره(مانند فهرست مطالبی که در شمارهٔ نهم چاپ شد)، یا تیترهای مطبوعات در بخش"نقد و معرفی کتاب"، و یا گزارش از سینماهای شهرستانها. ولی ما همچنان بر ضرورت آنها پای می‌فشاریم. مثلا" گزارش سینماهای شهرستانها، یا "دومی‌ها"، بخودی خود نمی‌تواند اطلاعات سینمایی به‌شمار آید اما از نظر ما به‌قدری مهم است که می‌تواند پایهٔ یک تحقیق جامعه‌شناسی و فرهنگی و حتی سیاسی قرار گیرد.

یک اصل مهم دیگر این است که به‌هرحال دست‌اندرکاران این مجله نیز، خود دارای سلیقه‌ای هستند که بر کلیت کار حاکم است. و در این چهارچوب است که تمامی نظرهای ارشادی و پیشنهادها و انتقادها را می‌پذیرند و در کار خود دخالت می‌دهند. مثلا" ما معتقد به‌تنوع در انتشارات سینمایی هستیم تا هر سلیقهٔ سالمی، خواستهٔ خود را در یکی از آنها بیابد و ما ناچار نباشیم معجونی از همهٔ آنها را ارائه دهیم. بنابراین، درحالی‌که بیش از ده کتاب آموزشی سینمایی تاکنون منتشر شده و بسیاری از آنها در بازار موجود است، ما حاضر نیستیم آموزش فیلمسازی را به‌صورت پاورقی در مجله چاپ کنیم.

اصل مهم دیگر این است که گذشته از امکانات و نیروی انسانی و فنی و مرور زمان برای نیل به آن هدفها در چهارچوب یاد شده، اگر با همین امکانات موجود و در همین محدودهٔ زمانی نتوانسته‌ایم بیش از این پیش برویم، به یک دلیل ساده است که دانش و توان ما در این حد است.

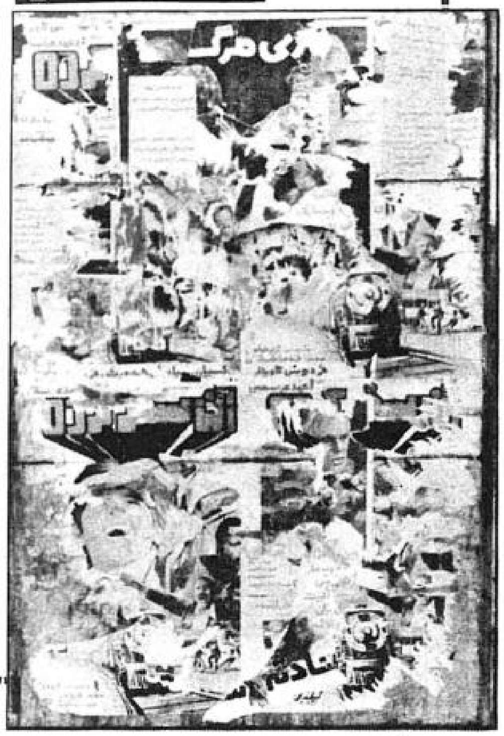
درمورد صفحات رنگی این شماره و شمارهٔ قبل، همان توضیح تکراری گذشته‌را داریم که‌این صفحات آگهی است و بود و نبودش به بازار تولید و نمایش فیلم، و بسیاری عوامل دیگر که تشریح آنها بسیار طولانی‌ست، بستگی دارد.

و نکته پایانی این‌که قصد داریم در شمارهٔ آخر سال، همراه با فهرست مطالب یک‌ساله، غلطنامهٔ مطالب را نیز منتشر کنیم. غلطهایی که بسیاری از آنها در کوران کار اجتناب‌ناپذیر است، برخی از آنها اشتباه لیپی است و برخی دیگر، از کم دانستن یا ندانستن ناشی می‌شود و پس از انتشار متوجهش می‌شویم. ممنون خواهیم شد اگر خوانندگان علاقمند، مواردی را که با آن برخورد کرده‌اند، برای کاملتر شدن این فهرست یادآوری کنند.

گذری بر ویترین و سردر سینماها، به‌قصد مرور بر پوسترها و پلاکاردهای فیل

گزارش ویژه

شناسنامه‌های جعلی، برای فریب رهگذران



ه پوستر و پلاکارد (یا "آفیش") به‌عنوان ویترین سینما، شناسنامهٔ یک فیلم محسوب می‌شود. قرار است زیباترین و حساس‌ترین صحنه‌های فیلم در سطح کوچک، اما پرجاذبهٔ پوستر جای گیرد، تا زمینه‌ای صادقانه برای داوری و انتخاب تماشاگر باشد. اما اینک، پلاکارد و پوستر شناسنامهٔ فیلم نیست. زمینه‌ای صادقانه برای داوری و انتخاب تماشاگر نیست. اینک، در هجومی دوباره، پلاکاردها و پوسترها با تصویرهایی سوداگرانه، قالب عوض کرده‌اند. و، همچنان تصاویر فریب‌دهنده و مبتذل بر سردر سینماها و گذرگاه‌های پررفت‌وآمد شهر، بر در و دیوار، خودنمایی می‌کنند. پلاکارد و پوستر، همچنان نشان از سوداگری دارد. پلاکاردسازان و طراحان، که خود ساخته‌اند و اغلب تحصیلاتی آکادمیک و غیر آن در این زمینه ندارند، چندان مقصر نیستند. آنها همهٔ استعدادشان را به توصیهٔ سودجویان، برای فریب تماشاگر و کشانیدنش به‌داخل سالن سینما به‌کار می‌گیرند: "باید نان خورد"!

این گزارش سعی بر آن دارد، تا چند و چون تداوم ابتذال در این زمینه را ردیابی کند.

پیدایش

در اوج دوران طلایی پوسترهای لیتوگرافی (اواخر قرن نوزدهم)، پدیده‌ای نوظهور بنام سینما پا به عرصه گذاشت. به‌زودی، تمام شیوه‌ها و امکانات تبلیغاتی ــ از جمله پوسترسازی ــ در خدمت این پدیده گرفته شد. برادران لومیر، نخستین سفارش دهندگان بودند. "بریسپوت"، "آوله" و "ابل تروشه" با ساختن پوسترهایی برای آنها، نامشان را به‌عنوان نخستین سازندگان پوسترهای سینمایی در تاریخ سینما ضبط کردند.

با توجه روزافزون سینماگران به نوع کمدی، پوسترهای این فیلمها، سرآمد انواع دیگر شد. "آدریان باراره" و "آگوستولی ماری"، پوسترهای قابل توجهی با اشکال کاریکاتوری، ترسیم کردند، و پوسترهای انواع دیگر از خلاقیت کمتری بهره‌مند بود. در این نوع، معمولاً طرحها، بازتاب نقاط اوج داستانهای دراماتیک و غم‌انگیز هستند.

با گسترش روزافزون سینما، تئاتر گام به‌گام عقب‌نشینی کرد. سینما به‌غیر از سالنهای تئاتر، بازیگران تئاتر، نویسندگان تئاتر، و...، هنرمندان پوسترساز را نیز که تا پیش از این در خدمت تئاتر بودند، به‌سوی خود جذب کرد. "و. لوران هیل" از طراحان صاحب‌نام و اولیهٔ پوستر، تئاتر را رها کرد و تعداد زیادی پوستر برای فیلمهای کمپانی "پاته" در "آتلیه فاریا" ساخت.

پوسترهایی با تصویر بازیگران، مقارن سالهای اوایل دههٔ ۱۹۱۰ مورد استفاده فراوان قرار گرفت. از این سال به بعد، چاپ تصویر ستاره‌های زن و مرد فیلم، بطور فزاینده‌ای در پوسترها آغاز شد. این شکل از کار ــ به‌معنای ستاره‌سازی آن ــ ابتدا در آمریکا رواج پیدا کرد و به‌تدریج همه‌گیر شد. بجزء مواردی بسیار محدود، پوسترهای ایرانی از این شیوه پیروی می‌کنند.

مکانهای عرضه

چند سال بعد از پا گرفتن سینما در ایران، پلاکارد و پوستر بر سردر سینماها جای گرفت و تا امروز نیز دوام یافته است. با هر فیلم، چند پارچه‌ی نقاشی شده یا تصویری کاغذی همراه بود که هنگام نمایش در گوشه و کنار شهر و یا در کنار درب ورودی سینما چسبانیده می‌شد. در سالهای دههٔ ۱۳۱۰ و ۲۰، پلاکاردهای کوچکی وجود داشت که کودکان خردسال و گاهی کارگران جوان، در شهر می‌گرداندند ودرقبالش یک تا دوتومان دستمزد می‌گرفتند. این شکل از تبلیغ نیز، سوغات فرنگ بود. دراروپا از این شیوه برای تبلیغ برنامه‌های سیرک، تئاتر و یا کالا استفاده می‌شد. نوع دیگری که در ایران معمول بود و در بعضی از کشورها همچنان مورد استفاده قرار می‌گیرد، نصب پوستر و پلاکارد روی تخته‌های چوبی در اندازه‌های متفاوت، و قرار دادن آن در گذرگاههای پررفت‌وآمد است. تقاطع خیابان سپه و علاءالدوله (فردوسی فعلی)، میدان فردوسی، ابتدا و انتهای لاله‌زار و میدان حسن‌آباد، از مکانهایی بود که درآنجا این شکل از تبلیغ کاربرد داشت.

اولین‌ها

"هایک اجاقیان"، به‌تحقیق اولین فردیست که در ایران دست به پلاکاردسازی زده است. بعد از او، "گراگوسیان" معروف به "میشا"، "داداش جمالی" معروف به "داداشی" "محسن دولو" و "علیزاده" قرار دارند که از پیشکسوتان محسوب می‌شوند. با افزون شدن تعداد فیلمهای فارسی، تعداد سازندگان پلاکارد و پوستر نیز فزونی گرفت. محمدعلی باطنی، شقاقی، مظاهری، علی‌اکبر شیرافکن (با امضای آتلیه اکبر)، سعیدی، قاضی‌زاده، مرتضی ممیز، فرشید مثقالی، قباد شیوا، و... از افرادی بودند که به این کار روی آوردند.

"هایک اجاقیان"، به‌عنوان نخستین پلاکاردساز درباره‌ی چگونگی شروع و نوع کارش، چنین گفته است:

"من از همان دوران کودکی به‌نقاشی و سینما علاقمند بودم و بخصوص دوست داشتم از روی چهرهٔ هنرپیشه‌ها و یا صحنه‌های فیلم نقاشی کنم. همین شوق وادارم می‌کرد که ساعت‌ها، به‌تماشای پوسترهای سینما مشغول شوم. در آن روزها خیلی علاقمند بودم یکی از این پوسترها در اختیار من باشد، اما هرچه سعی کردم دراختیارم نمی‌گذاشتند. ناچار یک روز با استفاده از خلوتی خیابان پوستری را از دیوار کندم و با خودم به منزل بردم و از روی آن نقاشی کردم... ادامهٔ کارم درتصویربرداری از پوسترها به آنجا کشید که صاحبان سینماها از من دعوت کردند تا برایشان نقاشی‌های بزرگ تهیه کنم... من اولین پلاکاردسازی بودم که











تصاویر سینمایی را روی بوم یا پارچه‌های زمخت تهیه کردم . . . بابت اولین پلاکاردی که درست کردم ، ۲ تومان بمن دادند ! "

شیوه و ابزار

گراگوسیان، داداشی و علیزاده، ادامه‌دهندگان شیوهٔ ترسیم و به‌کارگیری ابزاری هستند که برای نخستین بار اجاقیان به‌کار برد. پارچه‌های زمخت و عمدتاً" بوم‌های کتانی که با رنگ و روغن روی آنها نقاشی می‌شد.

به‌تدریج شیوه‌ها و ابزار دگرگون شد. دولو که بسیاری از پلاکاردهای سالهای ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۰ را ترسیم کرده، می‌گوید:

"بخاطر دارم آن روزها "هایک اجاقیان" روی بوم‌های کتانی برای سینماها پلاکارد می‌ساخت، او برای این کار از رنگ و روغن استفاده می‌کرد. کار اجاقیان تصویربرداری محض بود و میزانپاژ و صفحه‌بندی در آفیش‌های سینمایی هنوز باب نشده بود. شاید به این دلیل که سینماها هرچه ساخته می‌شد می‌پسندیدند، اما از وقتی که سینماهای درجه یک در شمال شهر ساخته شد، نیاز به آفیش‌های نو با میزانپاژ خوب احساس شد. در شروع کار پلاکاردسازی از رنگ و روغن مات استفاده کردم. رنگ و روغن مات فضای جالبی بوجود می‌آورد، اما چون زود خشک می‌شد، کار کردن با آن بسیار دشوار بود."

گراگوسیان در نخستین کارهایش، بجای رنگ و روغن از آبرنگ استفاده می‌کرد. او در این مورد گفته است:

"من پلاکاردها را به‌شیوهٔ روس‌ها، با آبرنگ می‌کشیدم، اما با هر باران، کارها رنگ می‌باختند و چروک می‌شدند. بعد از مدتی با رنگ و روغن کار کردم و نتیجه خیلی خوب بود.

از همان آغاز، پلاکاردسازها شیوهٔ کارشان این بود که عکس را روی پارچه، با ابعادی بزرگ بکشند. به‌غیر از این، داداشی و اجاقیان یک شیوه دیگر را نیز پیشه کرده بودند، و آن چسبانیدن عکسها روی پارچه و نقاشی کردن آنها بود. این شکل از کار، بزودی مورد تقلید دیگران واقع شد. از اواخر دههٔ چهل، دستگاه بزرگ‌نمایی (اپک) به‌خدمت نقاشان و طراحان — در واقع کپیه‌سازان — درآمد. آنها عکسهای فیلم را که معمولاً" دارای اندازهٔ ۲۰ × ۲۵ است، زیر دستگاه می‌گذاشتند، تصویر بزرگ شدهٔ آن را روی پارچه می‌انداختند، خطوط اصلی را می‌کشیدند، و سپس آن را تکمیل و رنگ‌آمیزی می‌کردند.

از اواخر دههٔ چهل، سوای پوسترها، پلاکاردهای چاپی نیز به‌بازار آمد. اندازه‌های این‌گونه پوسترها براساس واحدی بنام "لیست"، متفاوت بود. یک لیستی به ابعاد ۷۰ × ۱۰۰ سانتیمتر، ۳ لیستی ۱۰۰ × ۲۰۰ سانتیمتر، ۲۴ لیستی یا ۲۴ تکه‌ای ۵۰۰ × ۲۰۰ سانتیمتر و نوع ۳۶ لیستی یا ۳۶ تکه‌ای که برای سردرهای خیلی بزرگ سینماها ساخته می‌شد. پوسترهایی در اندازه‌های بسیار بزرگ، از نوع پارچه‌ای آن، زمانی رواج یافت که چند سینمای بزرگ و مجلل در تهران، بویژه در بالای شهر، تاسیس شد. این پلاکاردها در کنار پلاکاردهای اصلی و سنتی آویخته می‌شد. مبتکر این طرح در ایران صاحب سینما ریولی (مزین‌فر) بود، که به‌هنگام افتتاح این سینما پلاکاردی از این نوع را که مربوط به فیلم "کتاب آفرینش" (ساختهٔ جان هیوستن) بود در سردر سینما نصب کرد.

از زمان ورود فیلمهای سه‌بعدی به ایران (با فیلم "حباب") که برای دیدن تصاویر آنها می‌بایست از عینک مخصوصی استفاده شود، نوع دیگری از پلاکاردسازی شکل گرفت که موسوم به پلاکارد سه‌بعدی بود. چند تصویر گوناگون بریده شده بر روی یکدیگر نصب می‌شد. از آن پس، در مواردی، حتی برای برخی از فیلمهایی که سه‌بعدی هم نبودند، پوستر سه‌بعدی ساخته می‌شد.

دستمزد

اگر ۲ تومانی را که "هایک اجاقیان" برای نخستین کارش دریافت کرد، **مبنا قرار دهیم؛** تا به امروز که این قیمتها به چهار تا پنج هزار تومان رسیده، و کیفیت کارها چندان تفاوتی نکرده است، فقط یک نتیجه حاصل می‌شود: بالا رفتن هزینه‌ها. با گرایش روزافزون مردم به سینما و همچنین بالا رفتن قیمت بلیت، دستمزد پلاکاردسازها نیز افزایش یافت. اجاقیان بعدها ۲۰۰ تا ۳۰۰ تومان برای هر پلاکارد دریافت می‌کرد. قابل توجه است که از سوی صاحب فیلم و یا سفارش دهنده، برای هر فیلم بیش از یک پلاکارد سفارش داده می‌شد. تعداد، زمانی فزونی می‌گرفت، که یک فیلم را همزمان چند سینما به‌نمایش می‌گذاشتند. داداشی درمورد دستمزد چنین می‌گوید:

"آنوقت‌ها سینماچی‌ها خودشان سفارش کار را به‌ما می‌دادند و ما پلاکارد را در سینما یا منزل خودمان تهیه می‌کردیم. اوایل کار برای هر پلاکارد فقط ۹۰ تومان می‌گرفتم، بعدها دستمزد من زیاد شد و تا سال ۱۳۵۱ که اصولاً" پلاکارد کشیدن را کنار گذاشتم، گاهی بابت اینکار دستمزدهای مناسبی می‌گرفتم."

دولو نیز در این مورد می‌گوید:

"از لحاظ دستمزد آفیش، چون گرانترین آفیش را تهیه می‌کردم، پول مناسبی هم می‌گرفتم و مثلاً" همان سالها، حوالی ۴۶ — ۴۵ برای یک پلاکارد به‌اصطلاح ایتالیایی بزرگ، کمتر از ۱۵۰۰ تومان نمی‌گرفتم."

به‌هرحال، دستمزدها روز بروز بالاتر رفت ولی قالب و محتوا در همان سطح باقی ماند.

مضمون

در آغاز، پلاکاردها و پوسترها تصاویری ساده داشتند، اما با تغییری که در تصاویر و مضامین فیلمها پیدا شد، پلاکاردسازی نیز دستخوش تغییر و دگرگونی اساسی شد. از زمانی که فیلمها پرخشونت، فیلمهای سراسر حادثه و زد و خورد، و فیلمهایی با مضامین غیراخلاقی و گاراته‌ای رواج یافت، پلاکاردها نیز آیینهٔ





تمام‌نمای آنها شد. تصویر کردن شعله‌های آتش که از دهانهٔ اسلحه بیرون زده است، و یا لگدی که حوالهٔ هنرپیشهٔ نقش منفی می‌شود و در کنارش تصویری از اندام زنان بازیگر، وجه غالب پلاکاردها شد. جاذبه‌های پررنگ و نیرنگ، رکن اصلی بیشتر پلاکاردها بود، به‌گونه‌ای که اگر پلاکاردی خالی از این مشخصات ترسیم می‌شد، مورد قبول سفارش دهنده واقع نمی‌شد. این شکل از کار سوداگرانه، صاحبان فیلم و سینما و تهیه کنندگان را ترغیب می‌کرد تا هرچه بیشتر طالب تصاویری از این دست باشند. هرچه در پلاکارد، سکس و خشونت برجسته‌تر عرضه می‌شد، به‌نظر آنان فروش فیلم تضمین شده‌تر به‌نظر می‌رسید. تا قبل از انقلاب اسلامی، ۹۰ درصد پلاکاردها از این قبیل بود. ده درصد بقیه نیز که کپیه‌ای از روی پلاکارد فیلمهای خوب خارجی بود، نشان از سلیقهٔ طرح اصلی آن و اجرای بد نقاش ایرانی را داشت. نکات منفی پلاکاردهای وارداتی فیلمهای خارجی، در مشابه ایرانی‌اش نیز رعایت می‌شد. درمورد تهیهٔ پلاکارد برای فیلمها، غالبا" طراح و نقاش از کل داستان آن خبر نداشت، فقط به او می‌گفتند فلان و بهمان بازیگر در فیلم بازی می‌کنند و اندام زن بازیگر نیز باید چنین و چنان تصویر شود. پلاکاردها عمدتا" بر مبنای چند عکس که تهیه‌کننده یا صاحب فیلم و سینما در اختیار نقاش قرار می‌داد نقاشی می‌شدند. موارد کمی اتفاق می‌افتاد که طراح، پلاکارد و پوستر فیلم را ببیند.

مضامین دیگر

در کنار تهیهٔ پلاکارد و پوسترهای مبتذل برای فیلمهایی که بی‌شک خود نیز مبتذل بودند، با ساخته شدن چند فیلم نسبتا" خوب ایرانی، نوعی پوسترسازی توسط گرافیستها و طراحان تحصیل کردهٔ ایران عرضه شد، که نکته‌ی مهمشان دوری از ابتذال بود، جدای آن‌که از نظر تکنیک نیز حرفی برای گفتن داشتند. سابقهٔ کار این طراحان و گرافیستها عمدتا" به تهیهٔ پوستر برای نمایش‌های تئاتری برمی‌گردد. پوسترها و پلاکاردهایی که برای فیلمهای "گاو"، "پستچی"، "سرایدار" و "گزارش" ساخته شد از این دست کارهاست. سبک کار نیز همچون خود این‌گونه فیلمها که روز به‌روز در اشکال به‌اصطلاح روشنفکری و بدور از درک مردم ساخته می‌شد، تدریجا" کیفیتی انتزاعی و غریب به‌خود گرفت.

من اولم!

از نکات مهم و قابل اشاره در پوسترها و پلاکاردها، ترتیب قرار گرفتن بازیگران نقش اول، در آنهاست. در همهٔ کارها، چهرهٔ بازیگر اول بسیار بزرگتر از دیگران کشیده می‌شود. اصولا" در روز قرارداد، بین تهیه‌کننده و یا کارگردان با بازیگر، بیشتر بازیگران نقش اول شرط می‌کنند که باید در پوستر و یا پلاکارد چهره‌شان بزرگتر از دیگران نقاشی شود و در تیتراژ نیز نامشان اول بیاید. این مورد تا بازیگران نقش‌های دوم و حتی ندرتا" سوم نیز ادامه می‌یابد. گاهی بازیگر نخست فیلم شرط می‌کند که حتما" باید برای او به‌تنهایی یک پوستر چاپ شود! رویدادهای جالبی نیز رخ می‌دهد: بعضی از بازیگران در خلوت به کارگردان و تهیه‌کننده می‌گویند که حاضرند ۲۰ درصد از دستمزدشان کمتر بگیرند، به‌شرط آنکه در پوستر، پلاکارد و یا تیتراژ تصویر و نامشان در جای مناسبی قرار بگیرد! البته این مورد بیشتر در محدوده بازیگران نقش دوم به پائین اتفاق می‌افتد، وگرنه بیشتر تهیه‌کنندگان و کارگردانها همیشه برای فروش بیشتر سعی دارند از چهره‌های شناخته شده و مشهور بهره بگیرند، و در تبلیغاتشان آنها را علم کنند. گاهی فیلم دارای دو بازیگر اصلی است. غالبا" در این موارد بین این دو بازیگر رقابت ناسالمی ایجاد می‌شود و هر کدام سعی دارند به کارگردان یا تهیه‌کننده بقبولانند که در پوستر و یا تیتراژ، حتما" نام و چهرهٔ او اول باشد. گاهی درگیری آنقدر حاد می‌شود که یکی از بازیگران در نیمهٔ کار تهدید به رها کردن و رفتن می‌کند. کارگردان‌ها و تهیه‌کنندگان در این مواقع بهرحال فکری می‌کنند. مثلا" سفارش تهیهٔ پوستر و پلاکارد را به‌صورتی می‌دهند که هر دو بازیگر سهم خاص خودشان را داشته باشند؛ و یا در تیتراژ، اول نام یکی از بازیگران را می‌نویسند و در پایان تیتراژ با عنوان: و با هنرمندی... نام د [illegible] را درشت می‌نویسند. و یا ترفندهای دیگری به‌کار می‌بندند.

کپی کاری

بسیاری از فیلمهای ایرانی، به‌ویژه قبل از انقلاب، کپیه شده از روی فیلمهای خارجی است. در زمینهٔ پوستر نیز این مهم جای خود را دارد. فیلمسازی، یک فیلم را کپی می‌کرد و هنگام سفارش پوستر و پلاکارد، پوستر فیلم اصلی را به نقاش و طراح می‌داد و می‌گفت: "عین همین پوستر را بکش، فقط چهره‌ها را عوض کن!" در حال حاضر نیز، پوستر فیلمهای خارجی منبع تغذیه برای بسیاری از فیلمهای فارسی است. بخش اصلی پوستر فیلم "شیر و باد"، نمونهٔ بسیار مشخصی است که چند بار مورد استفاده قرار گرفت، از جمله برای فیلم "سرباز اسلام". واقعیت این است، همانطور که از غالب فیلمهای فارسی برمی‌آید، خلاقیت در آنها نقشی ندارد. نگاه کاسب‌کارانه و سری میان سرها داشتن، انگیزهٔ تهیهٔ بیشتر فیلمهاست. پوستر و پلاکارد نیز، تابعی از آن است. قابل اشاره است که در کار کپی نیز هیچگاه آثار خوب مورد تقلید واقع نمی‌شد. سطح شعور و انتخاب سازندگان، در این میان نقش اساسی را دارد.

تداوم

بعد از انقلاب، شیوه‌ها دست نخورده باقی ماند. ستاره‌سازی و تکنیک کار همچنان ادامهٔ گذشته است، و مضامین، قالب عوض کرده‌اند عامل سکس دیگر به‌کار برده نمی‌شود، اما، عامل خشونت از چربش بیشتری برخوردار شده است. امروزه کمتر پوستر و پلاکاردی را می‌توان یافت که تهی از عوامل سوداگرانهٔ چهره‌سازی

و خشونت باشد. امروزه، در گذر از خیابانها، پلاکاردهایی دیده می‌شود که آدمهای نقاشی شده آنها، اسلحه بدست، مغز رهگذران را نشانه گرفته‌اند.

تصاویر ترسیم شده بر پوسترها و پلاکاردها، سوای ابتذال حاکم بر آنها، بسیار کلیشه‌ای هستند، بطوریکه می‌شود گفت آنها همه کار یک نفر است. انفجاری در یک گوشهٔ کادر (مثلاً ماشینی که منفجر شده است) و بازیگر اصلی که اسلحه بدست نشان می‌دهد پدر هر جنبنده‌ای را درمی‌آورد!

گردشی در محدودهٔ مرکزی تهران، در نیمهٔ اول آبان‌ماه سال جاری، صحت این مدعا را به‌اثبات می‌رساند. در این محدوده می‌شد پوسترها و پلاکاردهای این فیلمها را دید: "فرار از مکزیک"، "بازی مرگ"، "تعقیب مرگبار"، "بازداشتگاه"، "حادثه‌سازان"، "شاهین صحرا"، و... که همگی بر این منوال ساخته شده‌اند.

از نظر تکنیکی نیز، کارها بسیار غلط و بد هستند. هر گوشهٔ کادر برای خود، ساز جداگانه‌ای می‌زند. در یک طرف آدم‌ها در اثر انفجار به هوا پرتاب شده‌است؛ کمی این‌طرف‌تر، یکی از بازیگران کلت بدست، چیزی را نشانه رفته است، که معلوم نیست چیست؛ کمی آنطرف‌تر، بازیگر نقش اول، مرد و مردانه حضور پرصلابت خویش را فریاد می‌زند. کمی پائین‌تر، موتورسواری دارد از روی همه می‌پرد. کمی بالاتر، هلیکوپتری از میان دود و دم انفجار در حال پرواز است. در مجموع یعنی: خلق‌الله بشتابید برای دیدن فیلمی پرزدوخورد، حادثه‌ای، جنایی، پلیسی، جاسوسی، جنگی، گانگستری، مافیائی، و... ببینید که فیلم ما همه چیز دارد: هلیکوپتر، کشتی، همه نوع اسلحه، موتورسوار ماهر، چهرهٔ جذاب، ماشین‌های آخرین سیستم، و... بشتابید که غفلت موجب پشیمانی‌ست!

نقش سفارش دهنده

در این میان، سفارش دهنده نقش مهمی دارد. دستور کار را صادر می‌کند تعیین می‌کند کدام چهره برجسته شود و کدام نه، کجای تصویر باید هلیکوپتر منفجر شود و کجا باید ماشین‌ها با هم تصادف کنند و دودشان به هوا برود. سلیقهٔ سفارش دهنده، حرف اول و آخر است. او حاضر نیست به هیچ‌وجه کوتاه بیاید. فیلم باید فروش کند و به هر شکل، باید تماشاگر را به سینما کشید. او معتقد است، پوستر هنری، "توی سر مال می‌زند"، (البته هنری به‌معنای برداشتی که او از این مقوله دارد). او معتقد است که مردم، همین را می‌خواهند! او قبل از انقلاب به طراح و نقاش می‌گفت: "حواست باشه، کار درست و حسابی تجاری و پر از سکس و خشونت باشد." و امروز می‌گوید: "حواست باشه، کار درست و حسابی تجاری، اما طوری باشد که ارشاد آن را مهر کند"!

سفارش دهندگان هنوز فرق بین تجاری



خوب و تجاری بد و مبتذل را درنیافته‌اند. برای آنها فیلم بر دو نوع است: تجاری و هنری. تجاری فیلمی‌ست که پرفروش است و هنری فیلمی را می‌گویند که گیشه ندارد!

نقش سازندگان پوستر و پلاکارد

اغلب سازندگان پوستر و پلاکارد، که در حال حاضر کار می‌کنند، خودساخته‌اند، و آنچه ارائه می‌دهند براساس تجربه و کار متوالی است. آنها از سالها قبل بنابر سلیقهٔ سفارش دهنده کار کرده‌اند. هیچگاه سهم قابل توجهی در چگونگی کار نداشته‌اند. تقصیر آنها، در همان حد دخالتشان و عدم آشنایی با اسلوب و شیوه‌های صحیح در زمینهٔ هنرهای تجسمی‌ست. نظر آنها را در زمینه‌های مختلف از زبان خودشان می‌شنویم.

محمدعلی حدت، متولد ۱۳۲۷، با ۱۵ سال سابقهٔ کار می‌گوید:

"کار آفیش پیرو سینماست، پیرو فیلم است. سینمای خوب، پوستر خوب دارد، سینمای بد، پوستر بد، آفیش بد. شما توجه کنید که تهیه کننده ۸۰ درصد از کار را به ما تحمیل می‌کند، ۲۰ درصدش نظر ماست. سیر تحول در پوسترها و پلاکاردها رابطهٔ مستقیم دارد با سیر تحول فیلم. سینما شوخی بردار نیست، اما هنوز، در سینمای فارسی، جدی گرفته نشده است. کارهای تکراری، سناریوهای تکراری، صحنه‌های تکراری و طبعاً" پوستر و آفیش تکراری. در سابق سعی می‌شد قهرمان‌سازی شود، حالا نیز به‌نوعی سعی بر این است.

بعد از انقلاب تا حدی جلوی ابتذال گرفته شد، اما ابتذال به‌شکل موذیانه‌ای دارد برمی‌گردد. وقتی همه چیز در خط تجارت افتاد، پوستر هم تجاری می‌شود. با توجه به‌اینکه تجاری خوب داریم و تجاری مبتذل.

بهرحال هنوز سفارش دهنده سلیقه‌اش را دیکته می‌کند. او اگر اهمیتی برای کارش قائل نباشد، مقداری عکس بما می‌دهد و خلاصه‌ای از داستان را نیز می‌گوید، ما هم پوستر را می‌کشیم. گاهی نیز سفارش دهندگانی هستند که برای کار ارزش قائلند. در این مواقع فیلم را می‌بینیم، صحبت می‌کنیم و بعد پوستر را می‌کشیم. باتوجه به‌این‌که تماشاگر اول پوستر و پلاکارد را می‌بیند، بعد فیلم را، درست آن است که پوستر و پلاکارد شناسنامهٔ فیلم باشد."

علی‌اکبر شیرافکن (با امضای "آتلیه اکبر")، متولد ۱۳۳۴، با ۱۸ سال سابقه‌ی کار می‌گوید:

"من خیلی دلم می‌خواهد کار هنری باشد، اما مشتری نمی‌پسندد. چند بار کارهایی کشیدم که به‌نظر خودم هنری بود، اما صاحب کار آنها را قبول نکرد، و من مجبور شدم چیز دیگری نقاشی کنم.

واقعیت این است که کار باید روی اصول و کمپوزیسیون کار شود، اما تهیه‌کننده اینطور نمی‌خواهد. او می‌خواهد که پوستر پر از آدم باشد. از کار خلوت خوششان نمی‌آید. خب تا اندازه‌ای هم حق با آنهاست. تمام پوسترهای هنری، جذب مشتری نداشته است. عقل که به‌چشم است.

من آرشیوی از پوسترهای خارجی دارم. در کار ما این پوسترها کاربرد دارد. صاحب کار نمونه‌ای را می‌بیند و سفارش می‌دهد. بی‌انصافی است اگرنگویم بیشتر پوسترهای ایرانی، تقلید از کارهای خارجی است."

محمدعلی باطنی، با ۱۸ سال سابقه‌ی کار، چنین نظری دارد:

"هیچوقت صد درصد از کارم راضی نبوده‌ام، اما حس می‌کنم کارم در حال تحول است. البته این را باید دیگران بگویند. ما مطابق ذوق و سلیقهٔ سفارش دهنده کار می‌کنیم، که بالطبع، همه را راضی نمی‌کند. آنجا که بما اختیار بیشتری داده می‌شود، کار بهتر می‌شود. ولی آنجا که محدودیت بیشتر است، کارها نیز چندان خوب نمی‌شود. ما سعی در ایجاد فضای جدیدی داریم، اما فیلمها درجا می‌زنند. سفارش دهنده دنبال کار "اکشن‌دار" و پرزدوخورد است. او می‌خواهد کار حرکت داشته باشد، تفنگداشته باشد و صورتها "پراکشن" کشیده شود. در مجموع برای کار ارزش قائل نمی‌شوند. بعضی هم که فقط دنبال قیمت و چاپ ارزان هستند، که آن هم روی کیفیت اثر می‌گذارد. بهرحال، پوستر وظیفه‌اش این است که تماشاگر را به سینما ببرد و این در چند روز اول نمایش مهم است، وگرنه این خود فیلم است که باید در مجموع تماشاگر را جذب کند.

درمورد کپی کردن از روی کارهای خارجی، خب مواردی هست، اما نه مستقیماً"، که کار خوبی نیست. تقلید هیچوقت خوب نیست."

اینک پلاکارد و پوستر، شناسنامهٔ فیلم نیست. اینک در هجومی دوباره، پلاکاردها و پوسترها با مضامینی سوداگرانه، قالب عوض کرده‌اند. و، همچنان تصاویر فریب دهنده و مبتذل بر سردر سینما و گذرگاه‌های پررفت‌وآمد شهر، بر در و دیوار، جای خوش کرده‌اند.

رویدادها

بلمی به‌سوی ساحل

نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: رسول ملاقلی‌پور ○ مدیر فیلمبرداری: رضا رضی، بازیگران: خسرو ضیایی، جعفر دهقان، عطاءالله سلمانیان، بهزاد بهزادپور ○ محصول: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی

"بلمی بسوی ساحل" تازه‌ترین فیلم سینمایی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی است که فیلمبرداری قسمتهایی از آن در تهران پایان یافته و گروه سازنده جهت ادامه کار عازم ماهشهر و خلیج فارس شده است. داستان فیلم مربوط به آزادسازی خرمشهر و وقایع تازه‌ای در این رابطه است. این دومین فیلم بلند "رسول ملاقلی‌پور" است. نخستین فیلم او ـ "نینوا" ـ که در واحد سمعی و بصری کمیته انقلاب اسلامی تهیه شده بود، نیمه اول ماه گذشته در تهران به‌نمایش گذاشته شد.

گفتنی است که حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی فیلم کوتاهی به‌نام "باران رحمت" را به‌کارگردانی "جواد شمقدری" به‌پایان رسانده که "آیت سیفی" آن را فیلمبرداری کرده است. موضوع این فیلم مربوط به مسائل اخلاقی در یک جامعه کوچک است که در آن افراد پول‌پرست برای زراندوزی حاضر به هرگونه سوءاستفاده‌ای هستند. فیلمبرداری این فیلم در یکی از روستاهای مشهد انجام شده است.

«خلف» در مراحل فنی

فیلم "خلف" ساخته "یدالله نوعصری" که اولین محصول بخش فرهنگی استان آذربایجان شرقی است و توسط مرتضی پوراظهری فیلمبرداری شده، با پایان مراحل تدوین توسط ایرج گل‌افشان و امور صدابرداری توسط ایرج رضایی، به آخرین مراحل فنی رسیده است. برای این فیلم ۱۰۰ دقیقه‌ای بابک بیات موسیقی متن ساخته و قرار است به دو زبان فارسی و ترکی صداگذاری شود. اکبر زنجانپور، محبوبه بیات علی محزون، پروین سلیمانی، محمود نظرعلیان، فرخ نعمتی و حمید دلشکیب نقشهای اصلی این فیلم را بازی کرده‌اند.

تغییر نام «چلچله»

نام فیلم "چلچله" ساخته کیومرث پوراحمد که آخرین مراحل فیلمبرداری در کلاردشت را طی می‌کند به "بی‌بی چلچله" تغییر یافت. در این فیلم داوود رشیدی و کودک هشت ساله‌ای به‌نام آرش علیخانی نقش‌های اصلی را ایفا می‌کنند. سایر نقشهای فیلم را سیامک اطلسی، حبیب اللهیاری، عباس مختاری و معصومه تقی‌پور بعهده دارند.

"بی‌بی چلچله" را فرهاد صبا و حسین جعفریان فیلمبرداری می‌کنند. طراح صحنه "رضا نامی" و مدیر تولید فیلم "اسماعیل میرفخرایی" است.

«جنجال بزرگ» به نیمه رسید

تاکنون نیمی از فیلم "جنجال بزرگ" به‌کارگردانی "سیاوش شاکری" توسط "علی صادقی" در تهران فیلمبرداری شده. فیلم دارای قصه‌ای کمدی اجتماعی است و ماجرای یک کت مسروقه است که دست به‌دست می‌گردد.

رضا کرم‌رضایی، شهاب عسگری، سعید امیرسلیمانی، کنعان کیانی، اکبر عبدی، ثریا حکمت، نعمت گرجی، مهدی صناعی، سعدی افشار و علی ثابت، بازیگران فیلم هستند. فیلم، محصول شرکت تعاونی جم و مدیر تولید آن ایرج صفدری است.



داوود رشیدی، آرش علیخانی ـ نمایی از "بی‌بی چلچله"

در مراحل فنی

○ "علی عسگری" با پایان فیلم "یک روز گرم" که در حال حاضر مراحل تدوین را طی می‌کند، کارگردانی فیلم تازه‌ای به‌نام "صبح زود" را آغاز خواهد کرد. فیلم یک روز گرم براساس قصه‌ای از قاضی ربیحاوی با شرکت چنگیز وثوقی، ایرج سرباز، زری برومند، حسین شهاب، منوچهر حامدی، مرتضی نیکخواه، نعمت‌الله گرجی، پریدخت اقبالپور، محسن قبادی، موسی شجاعی، محسن اصلانی، سیروس اعوانی، رحمان مقدم، احمد کاشانی، داوود رضایی و اکبر زنجانپور تهیه شده است. فیلم را عباس ثانی فیلمبرداری و ایرج سرباز تهیه کرده است.

بازگشت از جنوب

گروهی که برای تهیه صحنه‌هایی از فیلم "قفس" ساختهٔ "خسرو ملکان" به اهواز و چاه‌بهار سفر کرده بود، با پایان فیلمبرداری به تهران بازگشت. در این فیلم که توسط "رضا بانکی" فیلمبرداری می‌شود، بهروز به‌نژاد، منصور خاکی، ثریا حکمت، اصغر قزلباش، محمود علیزاده، نعمت‌الله گرجی، نادره و چنگیز وثوقی ایفای نقش کرده‌اند. قفس دومین ساختهٔ سینمایی خسرو ملکان بعد از "زخمه" و دومین فیلمی است که امیر توسل و حسین فرحبخش بعد از "ریشه در خون" تهیه کرده‌اند.

عقابها

کارگردان: ساموئل خاچیکیان ○ مدیر فیلمبرداری: علی مزینانی ○ بازیگران: سعید راد، جمشید آریا، رضا آشتیانی، یمین ایلخانی، داوود رضایی، مرتضی نیکخواه، مجید میرزائیان، شریف نوری، نریمان، علی برجسته و پری داوری ○ مدیر تولید: غفار رضایی ○ تولید تعاونی.

فیلمبرداری از صحنه‌های خارجی این فیلم با حضور صدها سیاهی لشگر در طالقان به‌پایان رسید و فیلمبرداری صحنه‌های داخلی در تهران ادامه دارد. فیلم، قصه‌ای عاطفی و حادثه‌ای دارد.



شاکری (کارگردان)، کیانی، ثابت، امیرسلیمانی ـ پشت صحنهٔ "جنجال بزرگ"



انتظامی، کشاورز ـ نمایی از "کمال‌الملک"

کمال‌الملک و جعفرخان حاتمی

"کمال‌الملک"، فیلم ماقبل آخر علی حاتمی، براساس زندگی نقاش معروف ایرانی آماده‌ٔ نمایش شد. در این فیلم که به‌طور رنگی توسط مهرداد فخیمی فیلمبرداری شده، جمشید مشایخی (به‌نقش کمال‌الملک)، عزت‌الله انتظامی (به‌نقش ناصرالدین شاه)، علی نصیریان (به‌نقش مظفرالدین شاه)، داوود رشیدی (به‌نقش رضا خان) بازی دارند. سایر بازیگران فیلم عبارتند از: محمد علی کشاورز، هوشنگ بهشتی و پرویز پورحسینی.

برای این فیلم که از محصولات پرخرج امسال است و قرار است آذرماه امسال در چند سینمای تهران و شهرستان به‌معرض نمایش گذاشته شود، فرهاد فخرالدینی سازنده‌ٔ موسیقی متن سریال تلویزیونی "سربداران" موسیقی متن ساخته است.

فیلم، دارای همان فضای آشنای دیگر ساخته‌های حاتمی است. او می‌گوید: "این فیلم، مو به مو براساس وقایع تاریخی ساخته نشده. دستمایه، همان زندگی کمال‌الملک و رویدادهای پیرامون اوست اما از صافی من گذشته است. در واقع این فیلم، روایت من از زندگی کمال‌الملک است و نه یک گزارش تاریخی".

حاتمی همچنین درباره‌ٔ آخرین فیلمش "جعفرخان از فرنگ برگشته" که فیلمبرداریش به‌پایان رسیده است، می‌گوید: "برخلاف آنچه در مجله نوشتید و دیگران تصور می‌کنند، این فیلم براساس نمایشنامه‌ٔ "جعفر خان از فرنگ آمده" نوشته‌ٔ حسن مقدم ساخته نشده، بلکه فقط از عنوان این نمایشنامه و ضرب‌المثلی که سالها بعد بر مبنای آن به‌وجود آمده استفاده شده. مضمون کلی فیلم، اگر بخواهیم در یک خط خلاصه‌اش کنیم، شبیه آن نمایشنامه است اما در بافت داستان و جزئیات، به‌کلی با آن تفاوت دارد. حتی زمان وقایع داستان نیز مربوط به دهها سال پس از وقایع آن نمایشنامه است."

هیئت مدیرهٔ جدید
انجمن تهیه‌کنندگان انتخاب شد

روز ۳۰ مهر، مجمع عمومی تهیه‌کنندگان فیلم ایران باحضور فیروز شهرزاد نماینده‌ٔ وزارت ارشاد اسلامی تشکیل شد و پس از بحث و تبادل نظر بین اعضاء، انتخابات جدید هیئت‌مدیره انجمن تهیه‌کنندگان به‌عمل آمد و درنتیجه، نامبردگان زیر ترتیب آرای به‌دست آمده به‌عضویت هیئت‌مدیره انتخاب شدند.

حسین غفوری (تهیه‌کننده فیلم کمال‌الملک)، عباس شباویز، مهدی مصیبی، علی عباسی، علیرضا داوود نژاد، مهدی فخیم‌زاده، رضا نورسته‌فر.

محمدتقی شکرایی و علی هومانی به‌عنوان اعضای علی‌البدل، و اکبر صادقی و علی‌اکبر عرفانی نیز به‌عنوان بازرسان هیئت‌مدیره تعیین شدند.

هیئت‌مدیره انجمن تهیه‌کنندگان طی چهار جلسه‌ای که تاکنون داشته‌اند، برنامه‌هایی را جهت تجدید نظر و تغییرات در اساسنامه و ایجاد تعاونی‌های‌تولید فیلم و همکاری مستمر با وزارت ارشاد اسلامی درجهت تولید هرچه بیشتر فیلمهای داخلی در دستور کار خود قرار داده‌اند.



الماسی، قریبیان، مشایخی، مظفری ـ "آوار"

دومین جشنوارهٔ فیلم وحدت

دومین "جشنواره‌ٔ فیلم وحدت"، به‌مناسبت هفته وحدت از ۱۵ تا ۲۲ آذرماه به‌همت بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان آذربایجان شرقی با همکاری صدا و سیمای جمهوری اسلامی مرکز تبریز، در این شهر برگزار خواهد شد. این جشنواره در دو بخش مسابقه و جنبی، فیلمهای ۸، ۱۶ و ۳۵ میلیمتری را به‌نمایش خواهد گذاشت. برنامه‌ٔ مسابقه‌ٔ جشنواره شامل دو بخش ۸ و ۱۶ میلیمتری مستند و داستانی تهیه شده در جریان انقلاب و بعد از انقلاب، به‌ویژه از جنگ تحمیلی، است.

در بخش جنبی جشنواره فیلمهای ۸، ۱۶ و ۳۵ میلیمتری ساخته شده در قبل و بعد از انقلاب که در سایر جشنواره‌ها شرکت داشته و جایزه گرفته‌اند، به‌نمایش گذاشته خواهد شد.

جشنواره، برنامه‌ٔ ویژه‌ٔ جلسات نقد و بررسی و گفت و شنود بین فیلمسازان و تماشاگران را هر روز بعد از پایان نمایش فیلمها در محل نمایش ترتیب خواهد داد و پیرامون ویژگیهای هنر اسلامی نیز جلسات سخنرانی ترتیب خواهد داد. ضمناً" امسال نیز جهت بررسی مسائل و مشکلات فیلمسازی آماتور، سمیناری با حضور فیلمسازان شرکت‌کننده و مسئولان دست اندرکار در جریان برگزاری جشنواره برپا خواهد شد.

شورای انتخاب فیلم، مرکب از نمایندگان سپاه پاسداران، سازمان تبلیغات اسلامی، اداره کل ارشاد اسلامی آذربایجان شرقی، صدا و سیمای جمهوری اسلامی، انجمن سینمای جوانان ایران، و بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان آذربایجان شرقی است.

جوایز

الف: جشنواره از بین فیلمهای سوپر ۸ و ۱۶ میلیمتری، دو فیلم از هر گروه را به‌عنوان بهترین فیلم انتخاب می‌کند و علاوه بر دیپلم افتخار، جوایزی نیز داده خواهد شد.

ب: جشنواره دیپلمهای افتخار خود را به بهترین کارگردانی، فیلمنامه، فیلمبرداری، بازیگری، تدوین، موسیقی متن و همچنین فیلمهای نقاشی متحرک و عروسکی، برای دو بخش بطور مجزا اهدا خواهد کرد.

ج: جشنواره به بهترین فیلمهای ۸ میلیمتری جوایزی به‌صورت مواد خام (دو برابر مواد مصرفی) اهدا خواهد کرد. همینطور نهادها و ارگانهای شرکت‌کننده نیز به فیلمهای منتخب خود جوایز ویژه‌ای خواهند داد.

از شیراز به‌ساوه

گروه سازندگان فیلم "آوار" ساخته‌ٔ "سیروس الوند" با پایان فیلمبرداری در شیراز برای تهیه چند نمای باقیمانده از صحنه‌های زلزله راهی ساوه شدند. "آوار" که فیلمی پرهزینه است و توسط سازمان سینمایی شیرازفیلم تهیه می‌شود، فرامرز قریبیان، جمشید مشایخی، هادی اسلامی، محمد مطیع، جهانگیر الماسی، مجید مظفری، تانیا جوهری، محبوبه بیات و مصطفی طاری بازی دارند. فیلم را هاشم سبوکی تهیه و"فرج حیدری" بطور رنگی فیلمبرداری کرده است.

خبرهای کوتاه

o در شرایطی که تدوین قسمتهایی از فیلم "گنج" ساخته "محمدعلی سجادی" در پخشیران پایان یافته است، گروهی از سازندگان فیلم برای تهیه یک سکانس باقیمانده راهی کویر شدند. این فیلم توسط علیرضا زرین‌دست فیلمبرداری می‌شود.

o "کفشهای میرزانوروز" عنوان یک فیلمنامه کمدی است که توسط سوسن تسلیمی نوشته شده و به‌تصویب رسیده است. این فیلم را محمد متوسلانی برای سازمان سینمایی نوین فیلم جلوی دوربین خواهد برد.

o "احمد ذاکری" که قرار بود فیلم "پیشمرگان روح‌الله" را در کردستان به‌پایان برساند، به‌علت نامساعد بودن هوا کار را متوقف کرد و کارگردانی فیلمی ۴۵ دقیقه‌ای به‌نام "همسفر" را آغاز می‌کند که به‌طریقهٔ ۱۶ میلیمتری فیلمبرداری می‌شود. بازیگران فیلم، صفرعلی سالک، بهروز پیروزیان، مهدی‌اسلامی، مجید عدالت‌کار مقدم، و رضا اسلامی هستند.

o محمد بلیش‌مازندرانی نمایش "کتل‌خاکی" نوشته خودش را بشکل یک فیلم سینمایی جلوی دوربین خواهد برد. قرار است داوود رشیدی نقش اصلی این فیلم را ایفا کند.

با بازگشت گروه سازندهٔ فیلم "شهر موشها" از شمال، آخرین صحنه‌های این فیلم با سرعت در تهران فیلمبرداری می‌شود و احتمالا" تا نیمه اول آذرماه به‌پایان خواهد رسید. "شهر موشها" براساس برنامه تلویزیونی "مدرسه موشها" با فرم و داستان تازه‌ای، جلوی دوربین رفته و کارگردان سینمایی آن "علی طالبی" است.

o فیلم "حادثه" ساخته منصور تهرانی با اتمام صدابرداری برای اخذ پروانه نمایش به وزارت ارشاد اسلامی ارائه شد. در این فیلم که موضوعی حادثه‌ای دارد و طبق قراردادی پخش آن به گروه سینماهای متحد تهران محول شده، اکبر زنجانپور، صوری ظفر، امیر خسرو، بهروز افراشته، کرجی، محسن قبادی، ناصر طلایی‌پور و کاوه بازی کرده‌اند. "حادثه" آخرین فیلمی است که توسط"رضا انجم‌روز" فیلمبرداری شده است.

o فیلمبرداری آخرین صحنه‌های فیلم "بلوغ" به‌کارگردانی "مهدی فخیم‌زاده" در شیراز پایان یافت. در این فیلم که توسط جمشید الوندی فیلمبرداری می‌شود، مهدی فخیم‌زاده، علی شماعی، احمد هاشمی و رحیم هودی ایفای نقش کرده‌اند. جمشید حیدری مدیریت تولید این فیلم را که در سازمان تعاونی فیلمسازان تهیه می‌شود، به‌عهده دارد.

o قرار است ساموئل خاچیکیان با پایان فیلمبرداری "عقابها"، کارگردانی فیلم تازه‌ای به‌نام "یوزپلنگ" را در سازمان تعاونی "پوریکا ــ فیلم" آغاز کند. این فیلم دارای قصه‌ای پلیسی است و براساس فیلمنامه‌ای از "ناصر شاملو" توسط سید محمد قاضی فیلمبرداری خواهد شد.

در مراسم افتتاح سومین دورهٔ آموزشی مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی.



وزیر ارشاد اسلامی: جایگاه سینما را نباید با سلیقهٔ شخصی تعیین کرد.

روز ۱۸ مهرماه جاری، سومین دورهٔ آموزشی مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی با حضور حجت‌الاسلام دکتر خاتمی وزیر ارشاد اسلامی، سرپرست مرکز و عده‌ای از دانشجویان آن افتتاح شد. در مراسم افتتاح این دوره، ابتدا وزیری، سرپرست مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی، گزارشی از عملکرد مرکز را ارائه کرد و سپس دو فیلم کوتاه از ساخته‌های دانشجویان مرکز به‌نمایش گذاشته شد. سپس حجت‌الاسلام خاتمی طی سخنان مشروحی دربارهٔ اهمیت هنر و نقش سینما در جامعهٔ اسلامی و دیدگاههای مختلف گفت:

"اگر ما بخواهیم در زمینه سینما که پیچیده‌ترین و گسترده‌ترین بخش هنر را تشکیل می‌دهد کاری انجام بدهیم، بیش از هر کاری باید برخوردار از نیروهایی باشیم که در این زمینه دارای تخصص کافی باشند."

وزیر ارشاد در ادامه سخنانش گفت: "بعد از انقلاب مسلما در زمینه سینما کارهایی صورت گرفته است، ولی هنگامی در زمینه هنر و فیلم حرکت اسلامی بصورت یک جریان درخواهد آمد که زمینه استمرار حرکت را فراهم بیاوریم و تربیت نیروهای متخصص یکی از آن زمینه‌ها است که نتیجه آن امروز و فردا معلوم نمی‌شود."

وزیر ارشاد اسلامی در خصوص جایگاه سینما در جامعه و این‌که اندیشمندان، اسلام‌شناسان و متفکران جامعه باید مفهوم و تعریفی برای هنر پیدا کنند گفت: "من معتقدم سینما مسجد نیست. مسجد مانند قلبی است که با تپش خود، خون را به اجزاء مختلف جامعه و از آن جمله سینما می‌رساند. اگر سینما و مسجد در جای خودشان باشند و واقعا" متناسب با معیارهای اسلامی ساخته شوند، طبعا" خونی که از (مسجد) بیرون خواهد آمد، به سینما جذب خواهد شد. ما نمی‌توانیم جایگاه مقولات هنری مثلا" سینما را با سلیقه خود مشخص کنیم."

حجت‌الاسلام خاتمی در بخش دیگری از سخنان خود با اشاره به پاگیری بسیاری از نهادها در جامعه بشری گفت: "ما اگر سینما را از جای خودش خارج کنیم، سینما نخواهیم داشت. بنابراین باید مشخص شود که فیلم برای چه ساخته می‌شود و در کجا کاربرد دارد."

وزیر ارشاد در بخش دیگری از سخنانش درباره تفریح گفت: "این سطحی‌ترین نگاه به اسلام است که تمام مسائل، آموزشها و مکتب اسلام را در آن وجهی از زندگی که رنگ و بوی تند مذهبی دارد خلاصه شود. شعارها و عبادات و مظاهر اسلام، بخشی قابل توجه از اسلام هستند و عنایت به آنها یک مسئلهٔ اصولی است، ولی تمام اسلام، اینها نیست. اسلام به زندگی جهت می‌دهد. یعنی اگر در جامعه ما نیاز طبیعی بشر و نیاز واقعی او این باشد که انسان نیازمند به تفریح است، و نیاز به آرامش دارد، تبدیل کردن موقع تفریح به آن چیزی که اجبار در آن است، این اصلا" از بین بردن تفریح است. همه اسلام تعبد و تکلیف نیست اسلام برای تفریح هم طرحی دارد. فراغت در حالی ایام فراغت است که انسان احساس بکند جبری در کار نیست. اگر ما سینما را برداریم و به‌آنجایی ببریم که وقتی کسی وارد سینما می‌شود، احساس جبر بکند و یا احساس کند که ایام فراغت تبدیل به ایام تکلیف شده، جامعه را ناقص کرده‌ایم."

وزیر ارشاد اسلامی در پایان ضمن اشاره به نیروهای متخصص گفت: "این‌که بگوییم که متخصصین گذشته بدند، پس تخصص بد است، این یک سفسطه بسیار بزرگ است و اینکه بگوییم متعهدهای ما در این زمینه کارآیی لازم و تخصص را ندارند، و کار را باید به‌دست متخصصینی بدهیم که با مبنای انقلاب و نظام بیگانه هستند، این کار هم خیانت است."

پس از پایان سخنرانی حجت‌الاسلام خاتمی، شرکت‌کنندگان در مراسم، از نمایشگاه عکسی که کارهای دانشجویان مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی در آن به‌نمایش گذاشته شده بود، دیدن کردند.



از دوردست: یادداشتی از پرویز دوایی

دوستان عزیز مجلهٔ فیلم:

در شماره ۱۷ (مهر ۱۳۶۳) مجله‌تان در صفحه ۲۵ ضمن مطلبی دربارهٔ فستیوال کارلوویواری، در خلال یادی که از این بنده شده بود (که از بابت آن متشکرم) اشاره شده که من به "سهراب شهید ثالث" در جریان تهیه آخرین فیلمش در چکسلواکی کمک کرده‌ام. این توضیح را خواهش می‌کنم درج فرمائید که بنده در جریان ساختن فیلم "ثالث" هیچگونه کمکی به‌او نکرده‌ام و اصولا" او هیچ احتیاجی به کمک من نداشته است.

اجازه بدهید در همین‌جا بگویم که‌مجله‌تان مجله‌ای خوب، پرمطلب، خواندنی، در سطحی قابل توصیه، تمیز و ــ با توجه به امکانات ــ قابل تحسین است. موفق باشید.

ارادتمند: پرویز دوایی ــ ۲۰ مهر ۱۳۶۰

وزیر ارشاد اسلامی و هیئت امنای بنیاد سینمایی فارابی با نخست‌وزیر دیدار کردند.



نخست‌وزیر: رواج ساده پسندی و ابتذال، مانع خلاقیت است

حجت‌الاسلام خاتمی وزیر ارشاد اسلامی به‌اتفاق اعضای هیئت امنای بنیاد سینمایی فارابی مرکب از خزایی نماینده مجلس شورای اسلامی، کریمیان و فخرالدین انوار معاونان وزارت ارشاد اسلامی، سید محمد بهشتی مدیر عامل این بنیاد، حجت‌الاسلام کشفی سرپرست بخش فرهنگی بنیاد شهید، محمدعلی نجفی و منوچهر عسگری نسب با مهندس میرحسین موسوی نخست‌وزیر ملاقات کردند.

در این دیدار ابتدا گزارشی از فعالیت‌های بنیاد سینمایی فارابی و معاونت امور سینمایی وزارت ارشاد اسلامی در اجرای نقش ارشادی، هدایتی و حمایتی این بنیاد ارائه شد.

حجت‌الاسلام خاتمی در این دیدار با اشاره به تاثیر سوء تحمیل سلیقه‌های مختلف در امور فرهنگی، خواستار توجه بیشتر مسئولین و نهادهای مختلف به‌ظرافت و پیچیدگی مسائل فرهنگی شد. سپس رئیس هیئت امنای بنیاد سینمایی فارابی با اشاره به سیاست‌های معاونت سینمایی وزارت ارشاد اسلامی گفت:

ـ "در جهت پیشبرد کیفیت تولید و سرعت بخشیدن به سیر تکاملی تولید فیلم در مملکت، بنیاد سینمایی فارابی بر آن شد تا زمینه لازم جهت ایجاد سینمایی مستقل و مومن به انقلاب اسلامی فراهم ساخته و ضمن بررسی و رفع مشکلات تولید بازده مالی و فرهنگی تولیدات سینمایی کشور را نیز بالا برد."

وی سپس ضمن اشاره به برخی از فعالیت‌های این بنیاد، رشد کمی و کیفی تولید در سینمای کشور را چشمگیر خواند و گفت که "با توجه به میزان و کیفیت تولید و عرضه فیلم در سال‌های گذشته، بنیاد فارابی با آن‌که مدت کوتاهی از فعالیتش می‌گذرد، از نظر کمی و کیفی دارای کارنامه درخشانی است و امید است با توکل به خدا، تولید فیلم در کشور هر روز بیش از روز پیش به‌سمت خودکفایی و عدم نیاز به فیلم خارجی پیش برود."

سپس مهندس میرحسین موسوی نخست‌وزیر ضمن تایید سیاست‌های بنیاد فارابی با اشاره بر اهمیت نقش سینما در شکل‌گیری فرهنگ مردم اظهار داشت که "خوشبختی یک جامعه آزاد اینست که سلیقه‌ها و نظرات مختلف درمورد یک موضوع به‌راحتی مطرح شود و تعارضات نباید مانع بروز خلاقیت‌ها شود."

نخست‌وزیر افزود: اگر صاحبان هنر، جهد خود را به حاکم کردن سلیقهٔ خویش و دیکته کردن آن به مسئولان اجرایی کنند، نتیجه در زمینه‌های هنری و فرهنگی ضایعه جبران‌ناپذیری خواهد بود. رواج ساده‌پسندی و سلیقه‌های مبتذل در جامعه خلاقیت و نوآوری را از بین می‌بردو این بزرگترین خطری است که سینمای نوپای اسلامی را تهدید می‌کند."

مهندس موسوی افزود: آنچه باید از آن بیم داشت، رواج بعضی سلیقه‌های محدود است که در جامعه مجال نوآوری‌های متکی بر نظام جمهوری اسلامی را مانع می‌شود. امروز سینما در کشور ما تنها وظیفه سرگرم کردن مردم را به‌عهده ندارد، بلکه حرکت آیندهٔ جامعه می‌تواند از طریق همین سینما ترسیم شود و این چیزی است که باید بیشترین توجه ما را بخود جلب کند و به این جهت در آموزش نیروهای جدید در زمینه سینما باید علاوه بر آموزش فنی و تکنیکی، به مسئلهٔ آموزش فرهنگی نیز کمال توجه را داشت."

نخست‌وزیر در پایان با اشاره بر اهمیت نقش خدمات بنیاد فارابی در زمینهٔ آموزش و ارشاد نیروها و استعدادهای موجود در زمینهٔ سینما، از این بنیاد خواست که به‌موازات امکانات وسیعی که در اختیار جوانان علاقمند به فیلمسازی می‌گذارد، و در کنار ارشاد آنان، باید امکان عرضهٔ دیدهای نو را برای آنان فراهم آورد و به این نکته توجه داشته باشد که به‌تعداد افرادی که به آنها مراجعه می‌کنند، دیدهای مختلفی در زمینهٔ نحوهٔ بیان هنری ارائه دهند و باید از آنها استقبال کرد و اجازه ابراز و عرضه آنها را فراهم آورد."

طائل

کارگردان: محمد عقیلی ○ نویسندهٔ فیلمنامه: نادر ابراهیمی ○ فیلمبردار: مرتضی رستگار ○ بازیگران: محمدعلی کشاورز، آرش تاج، محمد ورشوچی، حامدی، ورسوزیان ○ مدیر تولید: محسن خضری ○ محصول گروه تعاونی همراه.

فیلم دربارهٔ قاچاق اسلحه از پاکستان به ایران و ارسال به افغانستان است. "طائل"، افسر وظیفه، برای مبارزه با باند قاچاق اسلحه از زاهدان به ژاندارمری زاهدان فراخوانده میشود و درگیر مبارزه می‌شود.

چابکسوار

گروه سازندهٔ فیلم "میراث اهریمن" برای فیلمبرداری چند صحنهٔ باقیمانده، به‌کارگردانی جهانگیر جهانگیری راهی قم شد. فیلم را مازیار پرتو فیلمبرداری کرده‌است. "جهانگیری" با آماده شدن فیلم "مزدوران" و پایان فیلمبرداری "میراث اهریمن"، کارگردانی فیلم تازه‌ای بنام "چابکسوار" را براساس فیلمنامه‌ای از "جواد بازیاران" جلوی دوربین خواهد برد.

خبرهای کوتاه

○ گروهی که برای فیلمبرداری صحنه‌هایی از فیلم "صف" به ترکیه سفر کرده بودند، پس از پایان کار به تهران مراجعت کردند. این گروه توانستند با استفاده از مسابقات کشتی جام "یاشار دوغو" که در ترکیه جریان داشت، قسمتهایی از فیلم را در استادیومهایی که این مسابقات برپا می‌شد، فیلمبرداری کنند. حاج سید محسن طباطبایی و داوود ملاپور از سوی بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان همراه گروه فیلمبرداری بودند. صف را علی‌اصغر عسکریان کارگردانی و فرخ مجیدی فیلمبرداری کرده است.

○ فیلم موعود ساختهٔ حسین کامران که توسط جمشید الوندی فیلمبرداری شده است، برای دریافت پروانه نمایش به وزارت ارشاد اسلامی ارائه شد. در این فیلم که در گروه تعاونی طلوع فجر تهیه شده است، شهروز رامتین، حسین شهاب، داوود موثقی، خشایار، حسین اصفهانی، ناصر رودکی، جعفر سیمایی، فرهاد باقری و روح‌انگیز مهتدی بازی کرده‌اند.

○ "ناصر محمدی" کارگردان فیلم "ملخ ـ زدگان" که در سینماهای تهران با شکست تجاری مواجه شد، کارگردانی فیلم تازه‌ای بنام "نوری در ظلمت" آغاز کرده است. فیلم را "قدرت‌الله احسانی" فیلمبرداری می‌کند و دارای قصه‌ای پلیسی و حادثه‌ای است.

○ دو فیلم "تفنگ شکسته" ساخته مهدی معدنیان و "پیراک" ساختهٔ کوپال مشکوه، پس از بازبینی اولیه برای اخذ پروانه نمایش، با تغییرات و صداگذاری مجدد به وزارت ارشاد اسلامی ارائه شد. تفنگ شکسته را "جمشید فرجی" با شرکت فخری خوروش، عنایت بخشی، کاظم افرندنیا و شهاب عسکری فیلمبرداری کرده است. فیلم "پیراک" توسط "اصغر رفیعی جم" با شرکت جمشید مشایخی، عنایت بخشی، شهاب عسکری، نادر و گوهر گلکار فیلمبرداری شده است.

○ مذاکراتی از طرف مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی با چند شرکت فیلمسازی ژاپنی در جریان است تا فیلمنامهٔ "ناوچه پیکان" که قرار است توسط "بزرگمهر رفیعا" کارگردانی شود، بطور مشترک ساخته شود. یک مقام آگاه در مجتمع به خبرنگار ما گفت چنانچه این مذاکرات به‌نتیجه نرسد مجتمع شخصاً" تهیه این فیلم پرخرج را آغاز خواهد کرد.

اکیپی که برای فیلمبرداری فیلم "مادیان" به فیروزکوه سفر کرده‌اند تا اواخر آذرماه به تهران بازخواهند گشت. در این فیلم که توسط "علی ژکان" براساس فیلمنامه‌ای از خودش کارگردانی می‌شود، سوسن تسلیمی، فیروز بهجت محمدی، حسین محجوب، عطاءالله زاهد، و پرویز شاهین خو بازی می‌کنند. این فیلم بطور تعاونی تهیه می‌شود و اصغر هاشمی مدیریت تولید آن را بعهده دارد. "فیروز ملکزاده" مادیان را بطور رنگی فیلمبرداری می‌کند.

طبق مصوبه هیئت وزیران :

ورود کالاهای عکاسی و فیلمسازی توسط سازمان تبلیغات اسلامی از سود بازرگانی معاف شد.

هیئت وزیران در جلسه مورخ ۶۳/۷/۴ بنا به پیشنهاد سازمان تبلیغات اسلامی، ورود و ترخیص کالاهای مشروحه زیرراتوسط سازمان تبلیغات اسلامی با موافقت وزارت بازرگانی بلامانع، و از سود بازرگانی معاف شد :

۱ــ کالاهای مندرج در فصل ۳۷ : "محصولات عکاسی و سینماتوگرافی" شامل نگاتیو عکاسی کاغذ حساس شده و نور ندیده، فیلم ظاهر شده ولی چاپ نشده عکسهای مثبت یا منفی شیمیایی برای مصارف عکاسی و نیز محصولات برای ایجاد روشنایی آذرخش.

۲ــ کالاهای مندرج در فصل ۶۷ : موی سر انسان دسته شده برای بافت و گیس (کلاه‌گیس، ریش، ابرو، سبیل) و... موبند و سربند وسایل گریم (از قبیل چسب، انواع خون، انواع زخمهای آماده، پوست سر و صورت، انواع ماکت بینی، گوش، سر، کپسول خون و...)

۳ــ کالاهای مندرج در فصل ۹۰ : آلات و دستگاههای اپتیک و عکاسی و سینماتوگرافی، دستگاههای عکاسی و اجزاء و قطعات مربوطه، دستگاههای فیلمبرداری و صدابرداری و قطعات دستگاههای فیلمبرداری، پروژکتورهای ۱۶ و ۳۵ میلیمتری، ادوات اپتیکی و نورافکن.

۴ــ کالاهای مندرج در فصل ۹۲ دستگاههای ضبط یا تولیدات صدا، صفحه نوار مخصوص ضبط صوت، نوار ویدئو... بصورت غیر ضبط شده نگاتیو و پزتیو، اینترمدیات ۱۶ و ۳۵ میلیمتری، دستگاهها و وسایل ظهور و چاپ (تکثیر فیلم ۱۶ و ۳۵)، دستگاه میز مونتاژ، وسایل مربوط به ویدئو، پروژکتور اسلاید، قاب اسلاید، نگاتیو و دستگاههای نور اسلاید، انواع قلم، رنگ نقاشی و گرافیک و چاپ افست دستگاه کمپرسور و اربراش گرافیک، بوم نقاشی.

سرپرست اداره‌ٔ کل ارشاد اسلامی آذربایجان شرقی و رئیس اداره‌ٔ سمعی و بصری این اداره‌ٔ کل، در گفتگو با خبرنگار ماهنامه‌ٔ فیلم در تبریز، اعلام کردند :

علت تعطیل سینماهای تبریز



در پی تعطیل پنج سینمای وابسته به بنیاد مستضعفان آذربایجان شرقی در تبریز، که دلیل آن نقایص و خودداری از اجرای دستورات ایمنی از سوی اداره کل ارشاد اسلامی این استان عنوان شده بود، رئیس اداره سمعی و بصری استان به صاحبان کلیه سینماها در سطح استان اخطار کرد که چنانچه به رفع نواقص اقدام نکنند، از ادامه‌ٔ کارشان جلوگیری خواهد شد.

درباره‌ٔ وضعیت این سینماها حجت‌الاسلام محمدی سرپرست اداره کل ارشاد اسلامی آذربایجان شرقی در گفتگویی به سید نورالدین خلخالی خبرنگار ماهنامه‌ٔ فیلم در تبریز گفت :

" این سینماها اصولا" فاقد شرایط لازم از نظر ایمنی بودند و پروانه سالن نمایش نیز نداشتند، ما از سال ۶۱ مرتبا" از بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان می‌خواستیم که شرایط لازم را از نظر ایمنی فراهم کنند ولی متاسفانه توجهی نشد و به‌ناچار، اقدام به تعطیل سینماها کردیم."

رضایی رئیس اداره سمعی و بصری ارشاد اسلامی تبریز ضمن بیان مقرراتی در رابطه با فعالیت سینماها و نقش اداره کل ارشاد در این زمینه به خبرنگار ما گفت :

"همانطور که اطلاع دارید، کلیه سینماها جهت فعالیت موظفند از وزارت ارشاد اسلامی پروانه سالن نمایش دریافت کنند، و چون برابر مقررات، ادامه‌ٔ کار سینماهای دایر و تجدید پروانه نمایش و صدور پروانه‌ٔ سالنهای جدید از طرف وزارت ارشاد اسلامی موکول به ارائه گواهی ایمنی از وزارت کشور شده، براساس همین مقررات این اداره کل از سال ۶۱ با تشکیل کمیسیون‌های ایمنی تلاش کرد تا بلکه سینماها در حین کار نیز بتوانند نسبت به رفع نواقص اقدام کنند و گواهی ایمنی بگیرند تا نسبت به صدور پروانه سالن اقدام شود. ولی متاسفانه پس از گذشت دو سال از فعالیت کمیسیون، این نتیجه حاصل نشد. با توجه به این‌که اداره‌ٔ کل ارشاد نمی‌توانست مسئولیت ناشی از فعالیت سینماهای فاقد امنیت را بپذیرد، مراتب طی گزارشی به معاونت امور سینمایی وزارت ارشاد اسلامی و استانداری آذربایجان شرقی اعلام شد. معاونت امور سینمایی طی نامه‌ای اعلام کردند چنانچه قبلا" درمورد رفع نواقص به سینماها تذکر داده شده و موثر واقع نشده، تعطیل سینماها بلامانع است. این اداره‌ٔ کل، بار دیگر تا بیستم شهریور ۶۳ به سینماها مهلت داد تا نسبت به اخذ گواهی اقدام کنند، ولی چون اقدامی از سوی مدیران سینماها در مدت تعیین شده به‌عمل نیامد، لذا این اداره کل ناچار شد سینماهای تبریز را به‌استثنای سینما فلسطین تعطیل اعلام کند."

رئیس اداره سمعی و بصری ارشاد اسلامی درباره‌ٔ سینما فرهنگ که زیر نظر اداره کل آموزش و پرورش اداره می‌شود گفت :

"در این زمینه هم ما به مدیر سینما تذکر دادیم و با اداره کل آموزش و پرورش نیز مکاتبه کرده‌ایم."

گزارش خبرنگار ما حاکی‌ست که دو سینمای تعطیل شده، از اول آبان ماه با رفع نواقص بازگشایی شده و بقیه نیز در حال انجام تعمیرات هستند.

سینماهای مشهد، گواهی ایمنی از استانداری یا فرمانداری نگرفته‌اند

در پایان گزارش "۵۴ سال سینما در مشهد" (ماهنامه‌ٔ فیلم ــ شماره‌ٔ هفدهم) اشاره‌ای به عدم افزایش بهای بلیت سینماهای مشهد در پی بخشنامه‌ٔ آغاز امسال وزارت ارشاد اسلامی شده بود. در این باره، توضیحی از سوی اداره‌ٔ کل ارشاد اسلامی خراسان به دفتر ماهنامه رسیده است که در زیر می‌خوانید.

بسمه تعالی ــ ماهنامه‌ٔ سینمایی فیلم

آگاهی دارید که نرخ بلیط سینماها در هر نقطه‌ٔ کشور طبق مصوبه‌ٔ هیئت محترم دولت و براساس درجه‌ٔ سالن نمایش تعیین و باجرا درمی‌آید. سینماهای مشهد بعد از پیروزی شکوهمند انقلاب اسلامی و واگذاری آن به بنیاد مستضعفان انقلاب اسلامی خراسان با همه‌ٔ سعی و کوششی که در جهت سالم‌سازی فضای فرهنگی این موسسات توسط مسئولین بعمل آمده متاسفانه تا این تاریخ هیچکدام از آنها موفق باخذ گواهی ایمنی از استانداری و یا فرمانداری نشده است. بدیهی است تا زمانیکه سینماها دارای گواهی ایمنی نباشند، این اداره‌ٔ کل قادر به درجه‌بندی آنها نخواهد بود و نرخ فعلی بلیط سینماها براساس درجه‌بندی قبلی هر سینما تعیین و موقتا باجرا درآمده و شهرداری مشهد نیز مادامیکه ابلاغ تغییر درجه‌ای از سوی این اداره‌ٔ کل دریافت ننماید، نمی‌تواند بلیط با نرخ بالاتر در اختیار سینماها بگذارد.

اداره‌ٔ کل ارشاد اسلامی خراسان امیدوار است هرچه زودتر وضعیت ایمنی سالنهای مذکور روشن بشود تا طبق ضوابط و مقررات امور سینمایی، درجه‌ٔ قطعی سینماهای مشهد مشخص و ابلاغ گردد. انشاا... تعالی.

حسینعلی بیهقی
سرپرست اداره‌ٔ کل ارشاد اسلامی خراسان

گفتگو با عباس شیخ بابایی

کارگردان فیلم «یاد»

«یاد» را براساس، یک طرح کلی ساختم



○ "یاد"، اولین محصول سینمایی اداره کل ارشاد استان همدان، اولین تجربه‌ی بلند "عباس شیخ بابائی"ست. او پیش از این، در زمینهٔ تئاتر تجربه‌هایی کسب کرده، برای آشنایی با الفبای سینما فیلمی ۱۶ میلیمتری ساخته، و برای شناخت آکادمیک هنرها، به دانشگاه رفته و هنوز دانشجوست. آنچه می‌خوانید گفتگویی‌ست با وی، دربارهٔ نخستین فیلم بلندش ــ"یاد"ــ که چندی پیش به‌نمایش عمومی درآمد.

○ کار شما در مجموع دارای یک محور اصلی نیست و به‌علت خوب بیان نکردن قصه و ضعفهای تکنیکی، از هم گسیخته بنظر می‌رسد.

ــ بیان مسئله به‌شکل کلی آن، زیاد صحیح نیست. به این شکل که مثلاً" ضعفهایی در کار است و یا اینکه در مجموع از نظر فنی و یا قصه، کار جا نیافتاده است. اینها احتیاج به نقد و بررسی و تشریح به‌صورت جزء به‌جزء دارد، تا بشود به‌شکل درست و اصولی آنها را مورد بررسی قرار داد. هرکاری داری نقاط قوت و ضعف است. روش درست، شناخت نقاط ضعف و کسب تجربه از آنهاست.

ما از پیش سناریوی کامل و دکوپاژ شده‌ای در اختیار نداشتیم، تا کار را بر مبنای آن آغاز کنیم. یک طرح و چارچوب کلی داشتیم، بعلاوهٔ شناختی از شخصیتهایی که مورد نظر بود. بنابراین به‌شکل فی‌البداهه، براساس آن طرح مشخص، سناریو هر شب نوشته می‌شد، دکوپاژ می‌شد و فردای آن روز فیلمبرداری می‌کردیم. کار ما به این صورت بود و خود می‌تواند یک شیوهٔ کار محسوب شود. شیوه‌ای بسیار بسیار مشکل، سنگین و خستگی‌آور. اما، در عین حال می‌تواند شیوه‌ای موفق برای بیان یکسری از حالات و موقعیتها باشد. می‌تواند شیوه‌ای باشد که برای نویسندهٔ فیلمنامه و فیلمساز، موقعیتهای خاصی را ایجاد کند، که در هنگام فراغت و جدای از کار، امکان دستیابی به آنها مقدر نیست. در کش و قوس کار، در برخورد با گروه سازندهٔ فیلم، در برخورد با طبیعت کاری که صورت می‌گیرد، در برخورد با فضا و مردمی که در بین آنها فیلم ساخته می‌شود، شرایط جدید و خلاقانه‌ای ایجاد و حاصل می‌شود. فکر می‌کنم که ما از این شرایط، بهترین بهره‌ها را برده‌ایم.

○ اگر بطور مثال بپذیریم که این شکل از کار ــ بقول شما فی‌البداهه سازی ــ کار درستی باشد، فکر نمی‌کنید پیش از این می‌بایست فیلمسازی به‌شکل معمول آنرا تجربه کرد؟

ــ این می‌تواند یک شیوه باشد. ما با این کار، ثابت کردیم به‌طور نسبی چنین شیوه‌ای می‌تواند کاربرد داشته باشد. از قبل بدون آنکه سناریوی دکوپاژ شده‌ای در اختیار داشته باشی، گروه فیلمبرداری را ببری، شروع به‌کار کنی، و دست آخر بتوانی کار را تحویل دهی. شکل کلاسیک کار این نیست که حتماً" من یک فیلم بسازم. البته، من کارهای زیادی را دیده‌ام، چند سناریو را دکوپاژ کرده‌ام، در زمینهٔ تئاتر تجربه کسب کرده‌ام. خب، اینها نیز در کار موثر بوده است.

○ بازیگران فیلم قادر نیستند بین احساساتشان و تماشاگران ارتباطی برقرار کنند. سعید و روحیهٔ خاصی که دارد، نمونهٔ شاخصی در این مورد است.

ــ اگر با دقت به فیلم توجه شود، درمی‌یابیم که محور اصلی فیلم شناخت همین روحیه است. شاید عده‌ی زیادی چنین روحیه‌ای داشته باشند که در شرایطی قرار می‌گیرند که در واقع این شرایط را نه پذیرفته‌اند و نه حسابی برای آن گشوده‌اند. سعید نیز یکی از آنهاست. در دیالوگها، در بخشی که از مرگ و زندگی صحبت می‌شود، او می‌گوید: "مرگ، مرگه. به هر شکلش، و سرنوشت ما همینه." او معتقد است که سرنوشت او را به آنجا کشیده است. بهرحال، ما او را در این راه می‌بینیم. امکان داشت ما او را در راههای دیگری می‌دیدیم، با توجیهاتی دیگر. و اما، گذشته‌اش را می‌بینیم. گذشته‌ای که تاثیر زیادی در شکل بخشیدن به روحیهٔ او داشته است. این روحیه خلق‌الساعه نیست. یکسری انگیزه و علت‌هایی دارد که ما در فیلم بخشی را نشان می‌دهیم. و، نهایت آن می‌شود که این شخص وارد جایی شود که نتواند علل آمدنش را دریابد.

در همین زمینه، فلاش‌بکها چندان منطقی بنظر نمی‌رسند. سوای آنکه بدون هیچگونه ایما و اشاره‌ای به آنها می‌پردازید، روال طبیعی فیلم می‌طلبد که عزیز نیز دارای فلاش‌بک باشد.

ــ فلاش‌بک‌ها بدون مقدمه نیست. ما قبلاً" مقدمات آنرا فراهم می‌آوریم. سوای آنکه هیچ دلیلی هم برای شروع فلاش‌بک با مقدمه نیست. دیالوگها، زمینه‌ساز هستند. بصیر می‌گوید: "امیدوارم تو هم بتونی عراقی‌ها را ببینی." سعید جواب می‌دهد: "تو وقتی داغی گلوله را روی سینه‌ات احساس کنی، امید مثل باد زوزه می‌کشه و می‌ره". حرف سعید، همه را به‌تعجب وامی‌دارد. چطور یک رزمنده اینطور حرف می‌زند؟ این جمله باعث باز شدن مسئله می‌شود. این یکی از مقدمات فلاش‌بکهاست.

ما جنگ و حالات درونی این آدمها را در گذر از جنگل نمایان ساخته‌ایم. در مدت گذر از جنگل، سیر تحولی این آدمها نمایان می‌شود. فلاش‌بکهای دیگر همه در خدمت تحول سعید است. عزیز هم شخصیت واسطه است، واسطه‌ای برای همان سیر تحولی. دلیلی ندارد او هم فلاش‌بک داشته باشد.

○ طبیعی آن است که گروه شناسایی از بین افراد آشنا با منطقه و قدیمی‌تر انتخاب شوند، ولی این گروه برای نخستین باریست که به جبهه می‌آیند.

ــ البته ما در فیلم مطرح نکردیم که اینها برای اولین بار است که به جبهه می‌آیند. اینکه چرا اینها گروه شناسایی هستند، خب داستان ایجاب می‌کرد. ما هم نمی‌گوئیم که آیا قبلاً" به جبهه آمده‌اند، یا نه. گروه شناسایی معمولاً" از بین سه نفر داوطلب انتخاب می‌شوند که پیشاپیش حرکت می‌کنند و رخدادهای حساب نشده را به گروه اصلی خبر می‌دهند. اشکالی ندارد که گروه شناسایی برای نخستین بار به جبهه آمده باشند.

○ فیلم شما دارای جغرافیای درستی نیست. در فیلم "هفت سامورایی"، سامورایی‌ها نقشه‌ای بسیار بدخط اما ساده ترسیم می‌کنند که به‌خوبی جغرافیای صحنه‌ی نبرد را مشخص می‌کند.

ــ در چنین عملیاتی، از قصد نقشه را اینطور ترسیم می‌کنند. نقشه باید گنگ باشد، چرا که نباید لو برود. با چند خط موقعیت را مشخص می‌کنند. این مسئلهٔ اصلی ما نبوده است. مسئله اصلی طی این مسیر بوده است و عیان شدن درون شخصیتهای قصه و تحول سعید.

○ قسمت مربوط به روستا و پیرمرد، بسیار طولانی‌ست و یکباره در ادامهٔ محور اصلی، وقفه می‌افتد. درصورت کار بیشتر روی آن، می‌شد فیلم دیگری ساخت.

ــ براساس سعید، بصیر و عزیز و هر کدام از شخصیت‌های دیگر هم می‌شد فیلمی مستقل

بقیه در صفحه ۴۸



زیر باران

گروه فیلم و سریال شبکهٔ اول، فیلمی را به‌نام "زیر باران" برای پخش آماده کرد. این فیلم را "سیف‌الله داد" نوشته و کارگردانی کرده است. فیلم داستان کارمند درستکار یک اداره است که تلاش می‌کند همیشه در خدمت دیگران باشد. داستان زمانی آغاز می‌شود که قهرمان داستان حقوقش را دریافت کرده و به‌دنبال شخصی است تا چتر او را که یافته، برگرداند ولی در این جستجو کیف پول خود را گم می‌کند و... "زیر باران" را بهروز افخمی و محسن ذوالانوار فیلمبرداری و یوسف سیدمهدوی تهیه کرده‌اند.

«مادر» در مراحل فنی

فیلم تلویزیونی مادر که توسط فتح‌الله اویسی براساس شعری از ملک‌الشعراء بهار کارگردانی شده، با پایان مراحل فنی از شبکه اول پخش خواهد شد. ماجرای فیلم در زمان مبارزات "سربداران" می‌گذرد و داستان مادری است که پسرش در آستانهٔ اعدام قرار دارد. مادر برای نجات فرزند، چاره‌ای می‌اندیشد و به‌دیدار او می‌رود... قصه را نادر ابراهیمی نوشته و مهری مهرنیا، فتح‌الله اویسی، علیرضا مجلل، فرشید فرشود، افشاریان، و ایرج سنندجی بازی کرده‌اند. مهدی شکیبا مدیرفیلمبرداری، قاسم رستیخواه فیلمبردار، و ایرج سنندجی تهیه‌کنندهٔ این فیلم است.



فیلم تلویزیونی «طلاق»

یک مستند تلخ و گیرا

روز شنبه ۲۸ مهرماه، برنامه‌ای با عنوان "هرکه را مظلمتی هست بیاید" از شبکه اول پخش شد و قسمتی از این برنامه به‌فیلمی اختصاص یافته بود، به‌نام "طلاق"، که از جهات متعددی قابل توجه است.

"طلاق" یک فیلم گزارشی است، که با کمک یک تلفیق مناسب از فرم و محتوا، از حد یک گزارش درمی‌گذرد و کم و بیش به‌حد یک مستند واقع‌گرایانهٔ تلخ و موثر می‌رسد.

طرح مسائل مختلف خانوادگی، بصورت نمایشی، دارای جذابیت است و مسئلهٔ طلاق و عوارض جانبی و پیامدهای آن نیز، از آن جمله است. اما آنچه این معضل را در این‌فیلم بخصوص، دیدنی‌تر ساخته، اول: استفاده از شیوه کاربرد دوربین مستقیم است در برخورد با شکل‌هایی مختلف از این مسئله، که به رویارویی بی‌واسطهٔ تماشاگر با اشخاص درگیر ماجرا منجر شده، و دوم: عصبیت و هیجان اشخاص ــ که طبیعتا" باعث شده وجود دوربین ناظر را فراموش کنند ــ و سپردن سیر نمایشی فیلم به‌دست حادثه ــ و نه تحمیل یک ساختمان نمایشی، به‌اثر، مثلا" توسط یک تدوین نابجا.

وجود دوربینی که اکثرا" با کاربرد عدسی زاویه باز، نظاره‌گر بی‌تفاوت سیر حادثه است (صحنه‌ای که زن و مردی مقابل میز قاضی نشسته‌اند و خانوادهٔ زن نیز حضور دارند) و نتیجتا" و کاملا" در خدمت نمایش بی‌طرفانه کشمکش‌ها، عصبانیت‌ها، تهمت‌زدن‌ها و... طرفین قرار می‌گیرد. و گاه با یک تمهید بسیار ظریف، نوعی جانبداری غیرمستقیم و نامحسوس از یکی از طرفین ماجرا، از خود بروز می‌دهد (نزدیک شدن دوربین و در نتیجه تغییر شکل دادن صورت مرد جوانی ــ که چندان هم صادق به‌نظر نمی‌رسد ــ و همسرش را به‌ناباروری متهم می‌کند). بدون شک اگر یک قطع نابجا در این صحنه‌ها وجود داشت، تمامی حس صحنه، که ناشی از حضور واقعیت ملموس در آن است، از بین می‌رفت. فیلم یک امتیاز دیگر نیز دارد، که باعث می‌شود تا ترجیحا" فیلم فاقد دیدی یک‌جانبه نسبت به محتوای مرکزی آن باشد، و آن استفاده از حوادث جزیی و فرعی‌تر آنست، که لحظه‌های اثر را واقعی‌تر می‌سازد. مثلا" دو شخصیت عریضه‌نویس ابتدای فیلم، که جدا از هر مسئلهٔ دیگر و به‌تنهایی توانسته‌اند دقایقی دیدنی‌تر بیافرینند. تسلط حرفه‌ای این‌دو در نگارش شکایت نامه‌هایی هرچه مؤثرتر (که گاه متن عریضه را تا سر حد اغراق، سوزناک و خنده‌آورمی‌کند) در عین‌حال نشان از بی‌تفاوتی حرفه‌ای آنان در قبال حال و روز مراجعان خویش، نیز دارد.

در مرحلهٔ بعد، توجه به‌سرنوشت کودکانی که زندگی آینده آن‌ها، ثمرهٔ مستقیم این طلاق‌های دردناک است. این‌توجه از حرکت دوربین روی صورت کودکی در آغوش مادر، در آستانهٔ طلاق، شروع می‌شود و به‌برخورد جالب و هشدار دهندهٔ آن پدر و پسر می‌رسد. این نوع فیلمسازی می‌تواند ثمرهای فرهنگی و اجتماعی سازنده‌ای ببار آورد.

فیلمبرداری این فیلم را "رضا رضی" انجام داده و "فریدون جوادی" آن را کارگردانی کرده است. تهیه کنندهٔ آن نیز "فرزانه عبدی" است که چندی پیش درگذشت.

یک ماه سینما در تلویزیون

مهر ۶۳

● آن که گریخت

The One that Got Away

○ کارگردان: روی بیکر ○ نویسنده فیلمنامه: هوارد کلوز براساس رمانی نوشتهٔ کندال برت و جیمز لیزر ○ مدیر فیلمبرداری: اریک کراس ○ موسیقی: هیوبرت کلیفورد ○ تدوین: سیدنی هایزر ○ بازیگر: هاردی کروگر ○ سیاه و سفید، ۳۵ میلی‌متری ○ محصول سال ۱۹۵۷ سازمان سینمایی رانک ــ انگلستان، ۱۰۵ دقیقه ○ تاریخ نمایش از شبکه اول ۶۳/۷/۱۸.

در ۵ سپتامبر سال ۱۹۴۰، یک هواپیمای شکاری نیروی هوایی آلمان نازی، در خاک انگلستان سقوط می‌کند. و خلبان آن "ستوان فرانتز فون‌ورا" اسیر می‌شود. این فیلم شرح کوشش‌های متعدد این فرد است، برای فرار از زندان انگلیسی‌ها.

"روی بیکر"، با نام اصلی "روی وارد بیکر" یک داستان‌سرای موفق در سینمای تجارتی انگلستان است. فیلمسازی را با دستیاری "آلفرد هیچکاک" و "کارول رید" آموخته، و همه نوع فیلم نیز ساخته، که کم و بیش در زمینه دستیابی به یک‌بیان روان داستانی در همه این آثار، موفق بوده است. نگاه کنیم به‌فیلم "شب بیاد ماندنی" (۱۹۵۸) و همین فیلم مورد بحث، که بارها آن‌ها را دیده‌ایم.

اما موفق‌ترین و مشهورترین‌اثرش "آوازه‌خوان، نه آواز" (۱۹۶۱) است، که "روی بیکر" مایه‌های فکری مشخصی در قالب یک وسترن غیر متعارف (غیر متعارف در زمان خودش) بروز می‌دهد. اما بعد از آن هرگز این موفقیت ــ برخورداری از یک چهره مشخص ــ برای سازنده‌اش تکرار نمی‌شود، تا آن‌جا که رو آوردن به‌ساختن مجموعه‌های تلویزیونی مثل "سنت" و "کاوشگران" اصلا" از او چهره‌ای دیگر می‌سازد.

● دیار عاشقان

○ نویسنده فیلمنامه و کارگردان: حسن کاربخش راوری ○ فیلمبردار: مسعود صدیق ○ نورپردازان: حسام‌الدین شهیدی، علی نامورجاه ○ موسیقی: کامبیز روشن‌روان ○ تدوین: صمد تواضعی ○ بازیگران: محسن صادقی، پرویز پرستویی، قدرت‌الله لطیفی، جلال عزیزی مشفق، بهزاد کلهر ○ رنگی، ۳۵ میلی‌متری ○ محصول مشترک سال ۱۳۶۲: امور سینمایی وزارت ارشاد اسلامی و ستاد دهه فجر انقلاب اسلامی، ۸۶ دقیقه ○ تاریخ نمایش از شبکه اول ۶۳/۷/۶.

● یک‌خلبان باز می‌گردد

Un Pilota Ritorna

○ کارگردان: روبرتو روسلینی ○ فیلمنامه: تیتوسیلویومارسینو ○ نویسنده گفتارها: روزاریو لئونه، میکل آنجلو آنتونیونی، ماسیمو میدا، مارگریتا ماگلیونه‌و روبرتوروسلینی ○ فیلمبرداران: وینچنزو سراتریچه، آتیلی آلبرتو ○ موسیقی: رنتزو روسلینی ○ تدوین: اراُلدودوروما ○ بازیگران: ماسیموجیروتی، میشله بلمونته ○ سیاه و سفید، ۳۵ میلی‌متری ○ محصول سال ۱۹۴۲ ایتالیا، ۸۷ دقیقه در اصل ○ نمایش از شبکه اول در تاریخ ۶۳/۷/۴

ستوان "جینو روساتی" (ماسیمو جیروتی) به یک پایگاه هوایی در ایتالیای جنگ دوم جهانی منتقل می‌شود. در دومین ماموریتی که می‌رود، هواپیمایش تیر می‌خورد، و در خاک یونان سقوط می‌کند. خود او نیز اسیر نیروهای انگلیسی، که در خاک یونان مستقر هستند، می‌شود. در یک جابجایی اسیران و همزمان با یک بمباران هوایی، موفق به فرار می‌شود، خودش را به یک پایگاه هوایی انگلیسی‌ها می‌رساند، و با دزدیدن یک هواپیمای دشمن موفق می‌شود خودش را به خاک ایتالیا برساند.

اگر از مسئله کارگردانی قسمت‌هایی از فیلم "لوپیانوسرای خلبان" (۱۹۳۸) توسط "روسلینی، که ضمنا" نویسنده‌ٔ فیلمنامه آن هم بوده، صرف‌نظر کنیم، فیلم مورد گفتگو دومین از سه فیلمی است که"روسلینی" در جهت سیاست تبلیغاتی رژیم"موسولینی" ساخته است. جهت کارآیی محتوای فیلم نیز مشخص است. تجلیل از رشادت یک خلبان شجاع پیراهن سیاه. در همین جهت است که اصلا" ساختمان فیلم بر قهرمان‌پردازی صرف استوار می‌شود، البته به‌کمک صحنه‌های متعدد از رشادت‌های خلبان‌ها، و وجود جوان اول سینمای ایتالیا در آن زمان، به‌نقش قهرمان فیلم و همزمان با آن، کوشش برای خلق هیجان و کشش از طریق نمایش نماهای استودیویی، کابین خلبان‌ها و درگیری‌هایشان در یک جنگ هوایی و مقداری بازی اکروباتیک در زمینهٔ جنگ و گریز هواپیماهای متخاصم.توجه"روسلینی" به صحنه‌هایی از زندگی مردم عادی یک روستای یونانی(که تقریبا" در روال فیلم نیست)قابل تاکید است. فیلم اگر نام"روبرتو روسلینی" را برخود نداشت، بزودی فراموش می‌شد.

احمد امینی

● زلزله نگار

تاریخ نمایش از شبکه اول تلویزیون: ۶۳/۷/۲۷.

دو هزار سال قبل در سرزمین چین ضرورت داشتن زلزله‌نگار را واجب می‌دانند. دانشمندان علم نجوم در راه تحقق این نیاز می‌کوشند. عده‌ای صاحب منصب که از نزدیکان امپراطورند خود را در خطر می‌بینند و با توسل به‌انواع حیله‌ها سعی در وارونه جلوه دادن



حقایق می‌کنند تا که خرافات پابرجا بماند. آنها مجسمه‌ای را بکمک می‌گیرند تا کوشش دانشمندان را توطئه‌ای علیه مذهب قلمداد کنند. سر آخر توفیق یار آنها نمی‌شود و حقیقت و علم و کوشش آدمی پیروز می‌شود.

فیلم، قصهٔ ساده‌ای را با بیانی بسیار کشدار و پر تاکید، بهرحال بیان می‌کند. جاذبه فیلم کم است و جز نسخه تمیز و روشن و رنگهای لوکس و قشنگ و شفاف، چیزی دیگری را در ذهن باقی نمی‌گذارد.

● امواج سبز برشن‌های داغ

تاریخ نمایش از شبکه اول ۶۳/۷/۲۰ — ۸۰ دقیقه.

"پاتوماها" سرزنده، امیدوار و کارآزموده از سفرآموزشی وسیاحتی اکناف مملکت به‌زادگاهش (دهکده اوسیس) برمی‌گردد. از طرف اهالی روستا و خویشاوندان مورد استقبال قرار می‌گیرد و به‌تدریج یافته‌های خود را عرضه می‌دارد. همچنان که بتدریج مورد پذیرش اهالی قرار می‌گیرد، حسد دار و دستهٔ عمویش (رئیس‌آبادی) را برمی‌انگیزد. سرانجام به‌رغم مشکلات و کارشکنی‌ها، در تحقق بخشیدن به‌آرمانهایش موفق می‌شود. رئیس ده می‌شود و عمو و دار و دسته‌اش را براه می‌آورد و ده را به مدد کار و کوشش، آباد می‌کند.

انگیزه نمایش فیلم، نمایش و تاکید اهمیت کشت و کار در روستا، و امید به‌توفیق، و بد — عاقبتی احتکار و کارشکنی و...

اگر از فیلم انتظار انتقال پیام‌هایش را از طریق قصه داشته باشیم، این فیلم حرف خودش را به‌کندی برای تماشاگران خود می‌زند. همگان به‌آسانی و از طریق تاکیدهای مکرر می‌آموزند که تعاون و کار و کوشش چیز خوبی است و دو دستگی و احتکار بد است. اگر سلیقه‌ها را در این حد نگه داریم به‌شنیدن روایت فیلم بسنده کنیم، فیلم کار می‌کند و موفق است. اما...

فیلم سفارشی است. برای کارکرد انتقال مفاهیمی معین در دورانی خاص. لحظاتی در فیلم وجود دارد که کار را نسبت به‌آثار مشابه‌اش متمایز می‌کند. برای نمونه می‌توان از فصل توفان شن نام برد که به‌اختصار و با حداقل تمهیدات ساخته شده است. با کمترین نماها و بی‌هیچ توضیح اضافی. و یا گردش دوربین را بیاد آوریم هنگامی که در وقت استراحت خربزه تقسیم می‌کنند که چگونه همه در جای خود قراردارند و هرکس بفراخور، کار خود را انجام می‌دهد. زنان به‌پخت و پز مشغول‌اند و غیبت می‌کنند و حرفهایشان درباره ازدواج و غیره است.

فیلم اگر ازاینجازی چون فصل توفان شن بهره داشت و یا صحنه‌هایی این‌چنین کم نداشت می‌توانست تحمل‌پذیرتر باشد.

● داستان توکیو

○ کارگردان: یاسوجیرو اوزو ○ نویسندگان فیلمنامه: اوزو — کوگا نودا ○ مدیر فیلمبرداری: یوشون آتسوتا ○ بازیگران: چیشو ریو، چیکو هیگا شیمایا، ستسوکوهارا ○ سیاه و سفید، ۳۵ میلی‌متری ○ محصول سال ۱۹۵۳ استودیوی شوچیکو، ژاپن، ۱۱۴ دقیقه ○ تاریخ نمایش از شبکه اول ۶۳/۷/۲۵

پدر و مادر سالمندی در نقطه‌ای دورافتاده در ژاپن به‌قصد توکیو رخت سفر می‌بندند تا بدیدار فرزندان خود بروند. روزگار و مکان و حال و روز فرزندان‌را نسبت به پیش‌بینی‌شان تغییر یافته می‌یابند. تنها محبت بیوهٔ پسر از دست رفته‌شان را موافق با خلق و خوی خویش می‌بینند. مدت کوتاهی را بهرحال سپری می‌کنند و سپس عازم دیار خود می‌شوند. در طول سفر، علائمی از بیماری مادر بروز می‌کند، و بالاخره در خانه خود می‌میرد. جملگی فرزندان در واپسین دم حیات بدورش حلقه می‌زنند و مراسم عزاداری پایان می‌یابد و فرزندان متفرق می‌شوند. پدر و تنها دختر جوان مجرد خانواده در آخرین سکانس فیلم باقی می‌مانند.

بایدکه‌با ستایش و تمجید شروع کرد. عبارت "یکی از بهترین‌های تاریخ‌سینما" در مورد فیلم و سازنده‌اش کلام موهومی نیست. فیلم بارها و بارها توسط‌منتقدان—بخصوص طرفداران تئوری مولف — تحلیل و تجلیل شده است. "داستان توکیو" می‌تواند پیوسته و مدام برای طلبه‌های سینما بسیار آموزنده باشد. می‌شود در سر کلاس از طرح فیلمنامه، فیلمبرداری، نور پردازی، تدوین، زمان سنجی و نحوهٔ بازیگری و... سخن گفت و یا درس شنید. از ظرائف و در عین حال پیچیدگی‌های بافت فیلم آنکه بعد از بارها و بارها دیدن فیلم، بار ملودرام قصهٔ آن همچنان پابرجاست و فیلم بطور محسوسی مهربان و جانکاه است.

زمان فیلم بنمایش درآمده نسبت به‌زمان نسخهٔ اصلی فیلم ۲۰ دقیقه کم داشته است. دلیل آن بهرحال غیرقابل چشم‌پوشی است، بخصوص که برای نمونه این دو صحنه فیلم (یکی میگساری پیرمرد بهمراه دوستانش در توکیو و دیگری بزن و بکوب جوانان در متلی در حومه توکیو) در بافت ساده روایتی فیلم بسیار مهم است. بخصوص که یکی از انگیزه‌های نمایش فیلم باید طرد مظاهر زندگی متمدن جوامع امروزین باشد. پیام مطلوب تلویزیون با حذف این دو صحنه که به‌این مایه هم مربوط می‌شود، غیرقابل فهم باقی می‌ماند.

پروین زاهد

سینمای ۸۰

گابریلا

Gabriela

کارگردان: برونو بارتو ◦ نویسندگان فیلمنامه: لئوپولدو سرن، برونو بارتو (براساس نوول "گابریلا، میخک و دارچین" نوشته‌ی جرج آمادو) ◦ فیلمبرداری: کارلودی پالما، پدرو فارکاس، کارلوس اگبرتو ◦ تدوین: امانوئل کاسترو ◦ موسیقی متن: آنتونیو کارلوس ژوبیم ◦ بازیگران: سونیا بارگا، مارچلو ماسترویانی، آنتونیو کاستافورا ◦ محصول ۱۹۸۳ برزیل، ۹۹ دقیقه.

سال ۱۹۲۵ در برزیل، گروهی از کشاورزان فقیر برای اینکه کاری پیدا کنند به یک شهر ساحلی می‌آیند. "گابریلا" دختر جوانی که در یک رستوران بکار مشغول می‌شود. "ناسیب" صاحب بار به‌توصیه‌ٔ دوستش "تونیکو" با گابریلا ازدواج می‌کند ولی بعد از مدتی علاقه آنها نسبت به‌یکدیگر فروکش می‌کند. یک‌بار ناسیب، همسرش را با دوستش تونیکو می‌بیند، گابریلا را کتک می‌زند و او را رها می‌کند. گابریلا یکشب به‌خانه بازمی‌گردد و ناسیب او را می‌پذیرد و زندگی آنها مجددا "آغاز می‌شود.

همچنان در انتظارم بمان

Keep Waiting for Me

کارگردان: خوان خوزه یوسید ◦ نویسندگان فیلمنامه: ایزیدور بلایستین، خوان خوزه یوسید ◦ فیلمبردار: فلیکس مونتی ◦ موسیقی متن: بیبی لوپز فرست ◦ مدیر هنری: لوییس دیه‌گوپدریرا ◦ بازیگران: ویکتور لاپاس، آلیسیا بروزو، آرتوروبونین ◦ محصول ۱۹۸۳ آرژانتین.

فیلم زندگی اجتماعی آرژانتین در اوایل سالهای پنجاه را نشان می‌دهد و داستان حول زندگی پسربچه‌ای ده ساله می‌گذرد. یک خانواده‌ٔ تیپیک پرجمعیت آمریکای جنوبی با پدربزرگ و عمو، همه زیر یک سقف زندگی می‌کنند. همسایه‌ها تیپ‌های متفاوتی هستند: از طبقه‌ٔ متوسط رادیکال تا کارگری از استانی در شمال کشور که آرزوی بازیگری دارد و عصرها در یک گروه تئاتر آماتور بازی می‌کند و ... فیلم شیوه‌ٔ آمارکورد فلینی را دارد. بیان اعتقادات خرافی متعلق به‌فرهنگ کلیسا و کشف تاریخ از طریق خاطرات شخصی. کوشش بسیار زیاد پدر و مادر خانواده برای ایجاد دنیایی بهتر تا در آن فرزندانشان شادی عدالت را کسب کنند. فیلم دیدگاهی از سر غم غربت دارد و به‌طور آشکاری هدف تلفیق خواسته‌های خوب را با دنیای امروز دارد.

سنگ قیمتی

Sun Stone

کارگردان: داون تین‌تین‌یو ◦ بازیگران: کیاوهین، سوزین هتیک، خین تیداتون ◦ محصول ۱۹۸۳ برمه.

فیلم یک درام خانوادگی براساس طرح کمیک‌شناخته‌شده‌ای‌است که به‌وسیله کارگردان و بازیگران بسیار خوب پرداخت شده، و درد و رنجی را که قهرمان داستان توسط نامادری و برادر ناتنی‌اش متحمل می‌شود، نشان می‌دهد. پدر خانواده قادر نیست فرزند خود را از ستم‌های همسر دومش برهاند. قهرمان داستان در اوج فداکاری، از عشق خود در جهت منافع برادر ناتنی درمی‌گذرد. کارگردان فیلم، یک زن است که در رشته هنر از دانشگاه رانگون فارغ‌التحصیل شده و این چهارمین فیلم موفق وی است.

مادر بسیار عزیز

Mommie Dearest

کارگردان: فرانک پری ◦ نویسندگان فیلمنامه: فرانک یابلانز، فرانک پری، تریسی هاچنر، رابرت گچل، براساس کتابی نوشته‌ی کریستینا کرافورد ◦ فیلمبرداری: پال لومان ◦ تدوین: پیترای‌برگره‌مدیرهنری (Art Director): هارولد میچلسون ◦ موسیقی متن: هنری منچینی ◦ بازیگران: فی داناوی، دیانا اسکاروید، استیو فارست ◦ محصول ۱۹۸۱ آمریکا، ۱۲۹ دقیقه.

جون کرافورد بازیگر مشهور هالیوود در اوج شهرت نوزاد دختری را به‌فرزندی می‌پذیرد. برای تربیت وی دیسیپلین شدید توام با عشق را مد نظر می‌گیرد. بعدتر نوزاد پسری را نیز به فرزندی قبول می‌کند. تصمیم دارد که در زندگی همیشه برنده باشد و در مسابقه‌ٔ شنا با دخترش در استخر خانه به‌وی ثابت می‌کند که برنده‌ٔ همیشگی اوست. از کمپانی مترو گلدوین مایر اخراج می‌شود. به‌خاطر فیلم "میلدرد پیرس" برنده‌ٔ جایزه‌ٔ اسکار بهترین بازیگر زن می‌شود. با سرپرست کمپانی پپسی کولا ازدواج می‌کند و همچنان با دخترش مشکل دارد و سختگیری‌های زیادی را اعمال می‌دارد. دخترش بازیگر تلویزیون می‌شود و جون کرافورد به‌علت استفاده زیاد از قرص‌های خواب‌آور و الکل از پا می‌افتد و می‌میرد. او برای فرزندانش چیزی به‌ارث نمی‌گذارد.

روی جلد:

فرار به سوی پیروزی

کارگردان: جان هیوستن ◦ فیلمنامه: اوان جونز، یابویابلونسکی ◦ فیلمبردار: گری فیشر ◦ طراح قسمتهای فوتبال پله ◦ بازیگران: سیلوستر استالونه، مایکل کین، پله، بابی مور، اسوالدو آردیلز، کازیمیرزدینا، ماکس فون سیدو – ۱۱۷ دقیقه، محصول ۱۹۸۱

فیلم، ساخته‌ٔ یک فیلمساز کهنه‌کار حرفه‌ایست: با مایه‌های ضدفاشیستی و البته با در نظر گرفتن عناصر تجارتی، همچون به‌کار گرفتن چند فوتبالیست مشهور دنیا. ماجرا در اردوگاه زندانیان جنگی گنزدورف در ۱۹۴۳ اتفاق می‌افتد. سرگرد فن‌اشتاینر که خود سابقا" عضو تیم ملی فوتبال آلمان بوده است سروان کلبی انگلیسی را که قبلا" بازیکن و ستاره تیم "وست هام" بوده است، در بین زندانیان می‌شناسد. فرماندهان ارتش آلمان که موقعیت خوبی برای اهداف تبلیغاتی خود می‌یابند، از سرگرد اشتاینر می‌خواهند مسابقه‌ای بین تیم اسیران‌جنگی‌و تیم ملی آلمان در پاریس اشغالی ترتیب دهد.

مسابقه در پاریس آغاز می‌شود و با وجود یک دروازه‌بان ناشی، و دو بازیکن مصدوم، و داوری که به‌دلیل سیاسی طرف آلمانها را می‌گیرد، نیمه‌ٔ اول ۱–۴ به‌سود آلمانها پایان می‌یابد. در فاصله‌ٔ بین دو نیمه در رختکن، می‌بایست نقشه‌ٔ نهضت مقاومت برای فرار دادن تیم متفقین از طریق راه‌آب حوض رختکن عملی شود، اما آنها از فرار منصرف می‌شوند و تصمیم می‌گیرند مسابقه را با پیروزی به‌پایان برسانند.

در نیمه‌ٔ دوم، آنها با تلاش فراوان بازی را مساوی می‌کنند ولی یک گل آنها ناعالانه مردود اعلام می‌شود. با این حال، این پیروزی اخلاقی را جشن می‌گیرند و در میان ازدحام تماشاگران هیجان‌زده‌ٔ فرانسوی که همه به زمین بازی هجوم آورده‌اند، موفق به فرار می‌شوند.



بدون شرح

روز استقلال Independence Day
کارگردان: رابرت مندل، نویسنده فیلمنامه: آلیس هافمن، مدیر فیلمبرداری: چارلزراشره تدوین: دنیس ویرکلره موسیقی متن: چارلز برنستاین، بازیگران: کاتلین کوئینلان، دیوید کیت، فرانسیس استرنهاگن، محصول ۱۹۸۲ آمریکا، ۱۱۰ دقیقه.

اینجا و اکنون Here & Now
کارگردان ونویسنده فیلمنامه: ریچارد پریره فیلمبرداری: ونیس سینگلتاری، کنت‌ا. پاترسون، جواپرسون، تام‌گرن، جان سیمونز، دیولندری، تدوین: ریموند ام بوش، بازیگر: ریچاردپریره محصول ۱۹۸۳ آمریکا، ۹۵ دقیقه.

این است اسپینال تپ This is Spinal Tap
کارگردان: راب‌رینره نویسندگان فیلمنامه و موسیقی‌ها و بازیگران: کریستوفرگست، مایکل مک‌کین، هری‌شیرر، راب رینره مدیر فیلم‌برداری: پیتر اسماکلره تدوین: کنت بیدا، کیم سکریست، محصول ۱۹۸۳ آمریکا، ۸۲ دقیقه.

بوستونی‌ها Bostonians
کارگردان: جیمز ایووری، نویسندهٔ فیلمنامه: روت پراورژابوالا، براساس نوولی نوشته هنری جیمزه مدیر فیلمبرداری: والتر لاسالی، تدوین: کاترین ونینگ، مارک پوتره موسیقی متن: ریچارد رابینزه بازیگران: کریستوفر ریو، ونسارد‌گریو، مارلین پوتره محصول ۱۹۸۴ انگلستان، ۱۲۲ دقیقه.

کمپانی گرگ‌ها The Company of Wolves
کارگردان: نیل جوردن، نویسندگان فیلمنامه: آنجلاکارتر، نیل جوردن، مدیر فیلمبرداری: بریان لافتوس، تدوین: رادنی هلنده موسیقی متن: جرج فنتون، گریم: جین‌رویل، بازیگران: آنجلالانزبری، دیوید وارنر، گراهام کراودن، محصول ۱۹۸۴ انگلستان، ۹۵ دقیقه.

بهترین انتقام Best Revenge
کارگردان: جان ترنت، نویسندگان فیلمنامه: دیوید راتبرگ، ریک روزنتال، لوگان ن. دانفورت، مدیر فیلمبرداری: جان کاکیلون، تدوین: جیمز سیمونزه موسیقی متن: کیت امرسون، بازیگران: جان هرد، لوون هلم، آلبرتاواتسون، محصول ۱۹۸۳ کانادا، ۹۶ دقیقه.

رویاهای الکتریکی Electric Dreams
کارگردان: استیوبارون، نویسنده فیلمنامه: راستی لموراندہ مدیر فیلمبرداری: الکس تامسون، تدوین: پیتر هانس، موسیقی متن: جیورجیو مودودره بازیگران: لنی فون داهلن، ویرجینیا مادسن، ماکسول کالفیلده محصول مشترک ۱۹۸۴ انگلستان و آمریکا، ۱۱۲ دقیقه.

جشنوارهٔ ونیز ۱۹۸۴

جانبداری از فاشیزم

امسال، فیلمهای بسیاری از انواع خوب و بد و معمولی در جشنوارهٔ ونیز شرکت داشتند ولی در میان این مجموعه، شش هفت فیلم کاملا" متمایز، توجه همه را بسوی خود جلب کردند. هیئت داوری که ریاست آن را میکل آنجلو آنتونیونی به‌عهده داشت، شیرطلایی جشنواره را به آخرین فیلم "کریستف زانوسی" بنام "**سال خورشید خاموش**" داد. این فیلم بیان رابطهٔ عاطفی یک دختر لهستانی و یک سرباز آمریکایی در زمان جنگ است و در مقایسه با فیلمهای قبلی زانوسی، از قدرت و انسجام بیشتری برخوردار است. نماهایی از شهرهای ویران شده، بر رابطهٔ نافرجام این دو جوان تاکید دارد و بازی ماهرانه و پراحساس "مایاکوموروفسکا" بسیار دیدنی است.

جایزهٔ منتقدان جهانی به فیلم آلمانی "**هیمات**" تعلق گرفت. این فیلم‌که "ادگاررایز" آنرا کارگردانی کرده، پدیده و شگفتی جشنوارهٔ امسال تلقی شد و در واقع یک سریال تلویزیونی ۱۶ ساعته است و به لحاظ این‌که، با وجود تلویزیونی بودن، قالب سینمایی خود را حفظ کرده است، فوق العاده اهمیت داشت. این فیلم حماسهٔ گیرایی است که بداقبالی‌های خانواده‌های مختلفی را در دهکده‌ای خیالی در آلمان طی یک دوران ۶۰ ساله از زندگی آنها به تصویر می‌کشد. فیلم در پایان به یک ملودرام سبک (*Soap opera*) پرتوان بدل می‌شود، تغییری که در اثر شخصیت‌پردازی استادانه‌و پرداختن به جزئی‌ترین زوایا حاصل می‌شود. جذاب‌ترین قسمت فیلم در سالهای ۱۹۳۰ و هنگام ظهور نازیسم است که نشان می‌دهد چگونه مردم دهکده، این پدیده را به عنوان یک حکومت اجتماعی و توسعه‌ای نوین می‌پذیرند. از آنجا که داستان در دورانی طولانی رخ می‌دهد نقش بعضی شخصیتها که پیر می‌شوند، به وسیلهٔ دو یا سه هنرپیشه بازی می‌شود.

بهترین فیلمی که از فرانسه شرکت داشت، "**عاشقان ماه**" نام داشت که "اوتاریوسلیانی"، فیلمساز گرجی، آنرا کارگردانی‌کرده بود. این فیلم تاثیرهایی از ژاک تاتی، رنه کلرولوییس بونوئل را داشت و همچنین مشخصات کارهای گرجستانی اولیهٔ یوسلیانی را دارا بود. این فیلم نشان می‌دهد که چگونه حرص و دزدی در نسل‌ها نفوذ می‌کند. دراین فیلم حرکتهای دوربین بسیار موزون، و مونتاژ قابل توجه است. گفتار فیلم کم و تصاویر چنان است که تماشاگر مجبور است چشم خود را در تمامی لحظه‌ها به پرده بدوزد.

لویس، قهرمان فیلم "**شبهای ماه چهارده**" ساختهٔ "اریک رومر" ترکیبی از تمام شخصیتهای زن فیلمهای دیگر اوست. او که شخصیتی است نیازمند توجه دیگران، سعی می کند زندگی مستقلی برای خود بسازد. ولی دوگانگی پیا، آن، برایش مشکل ایجادمی‌کند. این فیلم شامل گفتگوهاییست که خیلی با دقت و ماهرانه نوشته شده است.

فیلم جدید "آلن رنه" بنام "**عشق به مرگ**"، بسیار جنجالی بود و بازتابهای متفاوتی درمیان تماشاگران داشت. این فیلم شاید تعمقی در مرگ و مذهب بود، ولی بیان اعتراض آمیز رنه، کمی مبهم و گیج کننده بنظر می‌رسید وسپردن نقش زن کشیش فیلم به فانی آردان، نامناسب و تصنعی بود. این فیلم شامل‌سکانس‌های کوتاهی است که با فیلمهای بدون تصویر، بین آنها فاصله ایجاد شده است و گهگاه بین سکانسها ریزش دانه‌های برف نیز دیده می‌شد! همراهی موسیقی پیچیده وغیر قابل درک "هانس ورنرهنز" نیز تاثیری خشک و بی‌معنی از فیلم بدست می‌داد.

اگر "**هرج و مرج**" ساختهٔ برادران تاویانی در بخش مسابقه شرکت می‌کرد، احتمالا" جایزهٔ اول جشنواره را برای ایتالیا به‌ارمغان می‌آورد. این‌فیلم اقتباسی‌از پنج داستان‌کوتاه "پیراندللو" است و کامل‌ترین‌کاربرادران‌تاویانی وبرجسته‌ترین‌اثر آنها در رهبری‌بازیگران‌است. شایداین‌انتقادکه‌افسانه‌های‌پیراندللو با حرکات سینمایی دوربین و موسیقی نینوروتا کمی اغراق آمیز جلوه داده شده وارد باشد، با این حال، این فیلم سطحی فراتر از بقیه داشت. داستان اول در مورد مادری دیوانه است که از مرگ شوهرش و تجربهٔ ازدواجی وحشتناک با مردی که تقریبا" به یک گرگ بدل می‌شود، رنج می‌کشد. موفق‌ترین و آخرین قسمت، در جزایری سنگی رخ می‌دهد و شامل تصاویری است از بازگشت به دوران کودکی عده‌ای از مردم و آرزوهای پراحساس آنها. متاسفانه همچون فیلمهای دیگر که برای تلویزیون ساخته شده، شیوهٔ کلاسیک و زیبای فیلم‌برداری "هرج و مرج" در صفحهٔ کوچک تلویزیون جلوهٔ خود را از دست خواهد داد.

در لحظه‌های آخر جشنواره، در یک کنفرانس مطبوعاتی مهیج، فیلم ایتالیایی دیگری بنام **کلارتا**" بکارگردانی "پاسکواله اسکوئه‌تیه‌ری" رسوایی ببار آورد زیرا که چند نفر از اعضاء هیئت داوری به هواداری آشکار و مستقیم این فیلم از فاشیزم، اعتراض کردند. بدون شک، این فیلم که مطالعه‌ای در زندگی همسر و خانوادهٔ موسولینی در پایان جنگ بود آشکارا قصد داشت همدردی تماشاگران را نسبت به وضع نابسامان آنها برانگیزد.

اکونومیست ــ ۱۵ سپتامبر ۱۹۸۴

سینماگران عرب در تکاپوی نفوذ در سینما و تلویزیون اروپا و آمریکا



سرمایه‌داران عرب، تاکنون در برخی از فیلمهای غربی سرمایه‌گذاری کرده‌اند، اما اقدامهای اخیر از سوی فیلمسازانی آغاز شده است که ادعا می کنند هدف آنها علاوه‌بر تجارت، تبلیغ فرهنگ‌عربی و دراماتیزه کردن مسئلهٔ فلسطین است.



خالد صدیق ، فیلمساز کویتی

کارگردانان و تهیه‌کنندگان سینما و تلویزیون عرب، بتازگی اقدامهایی را جهت راهیابی در سینما و تلویزیونهای اروپا و آمریکا آغاز کرده‌اند. سرمایه‌داران عرب، در گذشته در ساختن فیلمهایی چون "مهاجمان صندوقچه گم‌شده"، "ریتای آموزشگر" و "هانا ک."[1] مقداری سرمایه‌گذاری کرده بودند. همچنین "عدنان خشوفی" دلال بین‌المللی اسلحه، بخاطر دوست‌بازی در "ارابه‌های آتش" و آخرین فیلم بنمایش درآمده فرانسیس کاپولا (بنام "کلوب پنبه") سرمایه‌گذاری کرده بود. اما اقدامهای اخیر، از طرف حرفه‌ای‌هایی آغاز شده است که ادعا می‌کنند "هدف نهائی آنها از تجارت خالص تا تبلیغ فرهنگ عربی و دراماتیزه کردن مسئله فلسطین را دربر می‌گیرد".

پاره‌ای از فعالیتهای آنها که با کمال تعجب بیشتر از سوی کشورهای کوچک عربی است، بدین شرح است:

سیگول کمپانی" (مرکز کویت) بهمراه مرکز "تصویر و صدای کیندکی" (ابوظبی) ۶ شبکه تلویزیونی اروپائی را به اولین پروژه بزرگشان "هزار و یکشب" علاقمند کرده‌اند. این سریال ۵۲ قسمته (هر قسمت یکساعت) که با سرمایه ۲۵ میلیون دلار "قصه‌های شهرزاد" را بازگو می‌کند، در بهار آینده در مراکش جلوی دوربین میرود. "هزار و یکشب" بزبان انگلیسی، فرانسوی و عربی با شرکت بازیگران شناخته شده جهانی ساخته میشود. کارگردان معروف الجزایری "محمدالاخضر حمینه"، ۱۳ قسمت اول را کارگردانی می‌کند. تهیه‌کنندگان مشغول مذاکره با کارگردانهای اروپایی از جمله فرانکو زفیره‌لی برای قسمتهایی از این سریال هستند و در ضمن یک کارگردان آمریکایی هم بخشهای دیگری از این سریال را میسازد.

● "شبکهٔ سیستم مدرن" (MSM) یک موسسه دولتی است که بوسیله محمد سنوسی از مسئولان تلویزیون کویت اداره میشود. MSM بهمراه کارگردان ـ تهیه‌کننده سوری، مصطفی عقاد (سازندهٔ عمرمختار، محمد رسول‌الله) در نظر دارد که ۲۰ میلیون دلار در ۵ فیلم بین‌المللی سرمایه‌گذاری کند. سه تا از این فیلمها آمریکایی خواهند بود. فعالیتهای مصطفی عقاد قبل از این با تهیه فیلم آمریکائی "هالوین" آغاز شد و اخیرا" نیز یک فیلم فرانسوی (بنام "دختر بهترین دوست من") از او در مقام تهیه‌کننده بنمایش درآمده است. MSM و عقاد می‌گویند: "ما علاقمند به فیلمهای کم‌بودجه و تجارتی هستیم. دفتر ما در لندن، تمام تقاضاها را نشان می‌دهد. گاهی کمپانیها ایده‌هایشان را بما ارائه می‌دهند و گاهی سناریوهایشان را، که ما دنبال می‌کنیم."

● "موسسه برنامه‌ریزی تولید مشترک دولتهای خلیج"[2] (AGSJPPI) تا بحال با خرج بالای ۱۰ میلیون دلار، ۲۶۰ قسمت از سریال تلویزیونی آمریکایی "خیابان سزم" را بصورت عربی درآورده است. برنامه‌های قبلی این سریال، برای کشورهای عربی مد نظر بود، اما امسال AGSJPPI ، دامنه آنرا با یک سریال ۱۳ قسمتی مشترک با تلویزیونهای سویس. اسپانیا و ایتالیا گسترش میدهد.

● "خالد صدیق" فیلمساز کویتی که دو فیلم قبلی او "دریای بیرحم" و "عروسی زین" در دهه ۷۰ برنده جوایز جشنواره‌های جهانی شدند، بتازگی فیلم ۱۱۰ دقیقه‌ای را با عنوان "شاهین ملکه بازها" براساس قصه‌های "دکامرون" با "RAY" و "سیبرز کمپانی" بمبئی تهیه کرده است که بزودی در اروپا نمایش داده میشود.

کمپانی بین‌المللی تریتل" که دفاتری در کویت، لندن، قاهره و نیوجرسی (آمریکا) دارد، برنامه تهیه بهاره‌ای بنام "خاطره کور" دارد. این فیلم یک میلیون دلاری با شرکت جولی کریستی و فاتن حمامه هنرپیشه اول زن مصر تهیه می‌شود.

اگر تولید بهمین سرعت گسترش یابد شاید بتواند تا حدودی چهرهٔ اقتصادی بعضی از کشورهای کوچک عربی را که تنها بر مبنای فروش نفت می‌چرخد، تغییر دهد. اما یکی از دست اندرکاران سینما و تلویزیون عرب، هدف دیگری را برای این فعالیتها قائل میشود او ادعا می‌کند: "بزودی می‌بینیم که چگونه فعالیتهای ما در سینما و تلویزیونهای اروپا و آمریکا موثر خواهد افتاد و چهرهٔ آنها را تغییر خواهد داد. فیلم "عمر مختار"، شاهد زنده‌ای است که چگونه ما دنیا را درمورد مصائبی که بر ما گذشته متاثر کردیم. هدف اصلی ما، ادامهٔ راه این فیلم است.

سعید پوستی ـ کالیفرنیا

۱) "هانا ک." (HANNAH K.) آخرین فیلم بنمایش درآمده کوستاگاوراس است. این فیلم که درباره مسئله فلسطین و در حمایت ضمنی از آن ساخته شده بود، در آمریکا بخاطر نفوذ طرفداران اسرائیل در وسایل ارتباط جمعی، با بایکوت و عدم نمایش وسیع روبرو شد.

2- Arabian Gulf States Joint Production Program Institution.

زنان سینماگر عرب

عبور از راه سخت

فیلم‌سازی در دنیای عرب، کار چندان ساده‌ای نیست. تلاش و کوششی پی‌گیرمی‌خواهد. در سراسر منطقهٔ عرب‌نشین، رعایت نکات فرهنگی و هنری در سینما ضرورتی مبرم دارد، اما سینما پیوسته با ابتذال توام بوده است.

یکی از پدیده‌های چشمگیری که در سال‌های اخیر در صنعت سینمای در حال رشد و پر فراز و نشیب عرب دیده می‌شود، شمار رو به‌افزون کارگردانان لایق و شایستهٔ زن است. حتی در بهترین دوران این سینما، کار کردن در سینمای عرب کار دشواری بوده. برای این زنان، کار کردن در سینمای عرب، چالشی دوگانه است. آنان نه‌تنها رو در روی مسائل ذاتی این رسانه قرار دارند، بلکه باید علیه تعصب و کارشکنی‌های قابل ملاحظه‌ای که هنوز نمی‌تواند آنان را به‌سبب برعهده گرفتن نقشی سازنده در سینما بپذیرد، ایستادگی کنند.

به‌رغم تمامی این دشواری‌ها و کارشکنی‌ها، کارگردانان زن به‌اثبات رسانده‌اند که می‌توانند بر موانع فایق آیند. فیلم‌های آنان، نگاهی دقیق و جدی به‌جامعه می‌اندازد، البته هریک به‌شیوه‌ای متفاوت از دیگران، اما تمامی آنها هرکدام از جهتی ارزشمند است.

زمانی که "عطیه ابنودی" (همسر "عبد ـ الرحمن ابنودی"، شاعر مصری) کار فیلمسازی را در ۱۹۷۶ آغاز کرد، چشم‌اندازی تاریک و بدون آینده در برابرش بود. او تنها کارگردان زن مصری به‌شمارمی‌رفت و سخت کوشش کرد تا پیام خود را به‌بینندگان برساند، بی‌آن که در ردهٔ مردان جوان خشمگین مصر قرار گیرد که در آن زمان سخت تلاش می‌کردند "موج‌نو"یی در مستندهای اجتماعی پدید آورند، اما موجودیت فکری آنان زمان چندانی نپایید.

عطیه ابنودی که کمابیش در تنهایی کار می‌کرد، دست به‌تهیه تعدادی فیلم اضطراب‌آور و تکان‌دهنده زد و امروز چند فیلم برجسته در مجموعهٔ کارهای خویش دارد. یکی از بهترین فیلم‌های او "توهای محزون" نام دارد و در آن به‌بررسی زندگی فلاکت‌بار و دردآور زن جوانی می‌پردازد که مایوسانه کوشش می‌کند تا معاشی به‌دست آورد.

فیلم تکان دهندهٔ دیگرش، "ساندویچ" نام دارد که در آن، گذران سخت روزها را در یک روستای فقیر مصری، جایی که مردم بدون هیچ‌گونه وسایل اولیه زندگی می‌کنند، زیر نگاه انتقادی قرار می‌دهد. فیلم او که جنبهٔ شدیدا" انتقادی از ساختار اقتصادی جامعه‌مصر دارد، باعث شده سانسور دولتی از نمایش آن در تمامی جشنواره‌های سینمایی خارج از کشور جلوگیری به عمل آورد.

همچنین می‌توان از "نبیهالطفی"، زنی لبنانی، که سال‌هاست در مصر زندگی می‌کند نام برد. بسیاری از کسانی که در کار سینما دستی دارند، که شامل منتقدان هم می‌شود، نام نبیها لطفی را در فهرست کوتاه برجسته‌ترین و یا استعدادترین کارگردانانی که درزمینهٔ فیلم مستند کار می‌کنند، گذاشته‌اند. فیلم او که دربارهٔ جنگ داخلی لبنان است، نه‌تنها بهترین فیلم او بلکه نمایشگر گام قابل توجهی برای این کارگردان هوشمند بشمار می‌رود.

این فیلم که "آنچه در تل زعتر رخ داد" نام دارد، محاصره وانهدام‌اردوگاه فلسطینی‌ها را توسط راستگرایان لبنانی تصویر می‌کند. صحنه‌های فیلم در طی‌سال‌های ۷۶ ـ ۱۹۷۵ فیلم‌برداری شد، اما فیلم در ۱۹۷۸ به پایان رسید و آمادهٔ نمایش شد. این فیلم در چند جشنوارهٔ جهانی نشان داده شد و مورد تحسین منتقدان قرار گرفت. منتقدان عرب که مدت زمان درازی دربارهٔ لحن سمپاتیک و کیفیت ملودرام که معمولا" در پرداخت این گونه موضوعات بکار می‌رود شکایت می‌کردند، برخورد عینی و بی‌طرفانهٔ او را خوشامد گفتند واستقبال کردند.

دوکارگردان زن دیگر که در جریان جنگ لبنان پدید آمده‌اند نیز، لبنانی هستند. توجه "رنداشهال" در نخستین فیلم خود به‌نام "گام به گام"، معطوف نقش امپریالیزم آمریکا در جنگ لبنان و توطئه همه‌جانبه علیه مردم منطقه بطورکلی است. دیدگاه شهال، این جنبه را در بردارد که جنگ در واقع بین چپ و راست، فقیر و غنی، با ذکر اندکی از رنج و درد روزمرهٔ مردم لبنان است.

"جوزلین صاعب" چندبار با چهرهٔ کریه ودردناک جنگ برخورد کرده. برخلاف شهال، برخورد جوزلین صاعب، جنبهٔ اطلاعاتی دارد و تحلیلی نیست، اما کوشش می‌کند گزارشی کلی و هرچه واقعی‌تر، چنان که خود او می‌بیند در زندگی مردم لبنان رخ می‌دهد، به امت عرب عرضه کند و وجدان آنان را در این مرحلهٔ حساس از تاریخ، به هر نحوی که شده، بیدار کند.

فیلم‌های مربوط به لبنان، شامل "لبنان در گرداب"، "بیروت هرگز باز نخواهد گشت"، "کودکان جنگ" و "نامه‌ای از بیروت" می‌شود. در ایــن فیلم‌ها و دو فیلم دیگر، یکی درباره مصر باعنوان "مردم گورستان" و دیگری درباره صحرای غربی به نام "صحرا را نمی‌توان فروخت"، صاعب درک روشن از موضوع را به شیوه‌ای ساده، با این‌همه با سبک و شیوهٔ خاص خود، به نمایش می‌گذارد.

جنبش سینمایی در تونس و الجزایر اخیرا" معطوف ارزیابی مسائل متفاوت زنان بوده است. فیلمی که "آسیه جبر" به‌نام "زن کوهستان" ساخته به بررسی مسائل دهقانان الجزایری می‌پردازد. با این که داستان فیلم، جنبهٔ ساختگی دارد، با این همه سبک آن مستند است، همانند تصویری که از زندگی تکراری روزمره ارائه می‌شود.

"سلمابکار" فیلم مشابهی به نام "فاطمه ۷۵" در تونس ساخته است. اما فیلم او نیم مستند و براساس داستان واقعی دختری است که به منظور ایجاد شرایط بهتری برای زنان در جامعهٔ خویش مبارزه می‌کند. دیدگاه این زنان، از لحاظ سیاسی، شدیدا" انتقادی و برا است، اما همزمان، موفق می‌شوند جنبهٔ روانی انسان را در آثار خویش‌مطرح کنند. بنظر می‌رسد تمامی آنان موفق شده‌اند مقام‌و اعتبار خود را در سینمای محلی و جهانی تثبیت کنند، و به‌رغم محدودیت‌های فراوانی که برآنان تحمیل می‌شود، راهی برای ادامهٔ فعالیت فرهنگی خویش بیابند.

سیامک شفا

پسر!

Garcon!

کارگردان: کلود سوته ○ بازیگران: ایو مونتان، نیکول گارسیا، ژاک ویلوره ○ محصول ۱۹۸۳ فرانسه.

تصویر اول: آلکس، یک مرد مجرد، ساحل متروکی را طی می‌کند. او آمده است تا از ملک ناچیز خود در کنار ساحل دیدن کند.

تصویر آخر: در همان محل که هم‌اکنون مملو از بچه‌هاست، آلکس از یک پارک تفریحات می‌گذرد... کمی بعد، توفان برمی‌خیزد و جوان‌ها به‌زیر چادر پناه می‌برند و در کنار یک مرد شصت ساله، که وانمود می‌کند خوشبخت است، گرد می‌آیند. در فاصلهٔ بین این دو نمایش، هویت فیلم نهفته است.

این سومین کار مشترک "سوته ـ مونتان بعد از فیلم‌های "سزار و روزالی" (۱۹۷۲) و "ونسان، فرانسوا، پل و دیگران" (۱۹۷۴)، مرحله‌ای است که کمی رازآمیزتر دلتنگی ناشی از بیماری همه‌جاگیر "عصر سرخوردگی" را به‌میان می‌کشد: شصت سالگی سنی است که خیلی‌ها "هنوز" با داشتن آن، به‌زندگی ادامه می‌دهند اما دیگر بدن نشاط خود را از دست داده است و تنهایی، بگونه‌ای نامحسوس، جایگزین می‌شود. در جامعه‌ای که سوته مطرح می‌کند، دنیای مردان از "تهی شدن" هراسناک است. آلـکـس، درصـدد بازسـازی گـروهـی دیگر برمی‌آید تا بدان وسیله موقعیت اجتماعی خویش را مجددا" بقبولاند.

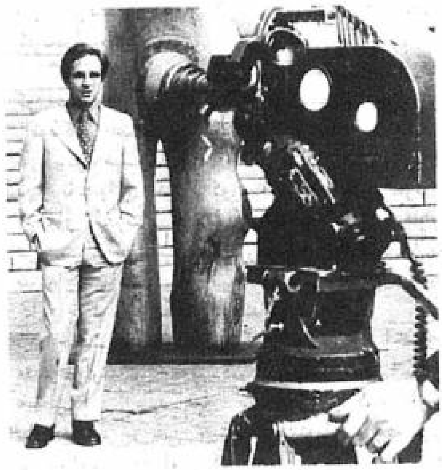
کلود سوته هیچ‌گاه از شرح مردن در تمامی حالت‌هایش بازنایستاده است: خواه به‌صورت ازهم گسیختگی ذهنی (در فیلم ماکس و خرده‌دزدها ـ ۱۹۷۱) و یا تفرقه در یک گروه (ونسان، فرانسوا، پل و دیگران) و یا از هم پاشیدگی یک جامعه (مادو ـ ۱۹۷۶).

شعار آلکس را می‌توان چنین خلاصه کرد: "تلاش برای زنده ماندن". اما این تلاشی است بیهوده. آنجا که "سزار" پاسخاوت و خشونت مشغول جنگیدن است، آلکس با اولین ضربه، عقب‌نشینی می‌کند.

در واقع، او "سزار" ده سال بعد است. ونسان، سزار و آلکس، شخصیت واحدی بشمار می‌روند که مسخرگی را پیشهٔ خود ساخته‌اند تا بدان طریق از گریه کردن اجتناب کنند و تاوان زندگی را بپردازند. آنها در مرحله‌ای هستند که کاروان زندگان را که دور می‌شود، تماشا می‌کنند.

چشم‌انداز

"چشم‌انداز" بخش تازه‌ای از مجله است که در حاشیه و متن رویدادهای سینمایی دنیا گام می‌زند و نگاهی است غیرخبری به این رویدادها. یادداشتهایی که شاید مبنای برخی از آنها در محدودهٔ "سینمای ۸۰" بگنجد، اما گاه به‌تفسیر و نظر نزدیک می‌شود و قالبی دیگر، از این‌گونه، می‌طلبد.



پایان آرزوها

این یادداشت با اندوه از دست رفتن یکی ازبرجسته‌ترین‌چهره‌های اسانـدوست سینما شروع می‌شود؛ با مرگ فرانسواتروفو، در بیمارستانی در پاریس، به بیماری علاج‌ناپذیر سرطان.

تروفو، که هنگام مرگ ۵۲ سال از عمرش می‌گذشت، از پیشگامان موج نو سینمای فرانسه بود و در طراحی خط مشی این جنبش سینمایی کم‌دوام ــ اما، زاینده ــ نقش کلیدی داشت. او در سراسر زندگی هنری‌اش، عشق به سینما را هیچگاه از دست نداد و به‌رغم تاثیرپذیری مریدانه از تکنیک هیچکاک، در اعماق فیلمهایش نگاه گرم و نجیب و پرسندهٔ رنوار نهفته بود.

موج نو با این فکر به صحنه آمد که در برابر سینمای مجلل و خوش آب و رنگ و پرخرج هالیوود قد علم کند و دوربین را از میان دکورها بردارد و به مکانهای واقعی ببرد. "چهارصد ضربه"، اولین فیلم بلند تروفو، نخستین ثمرهٔ این بینش بود. تروفو با این آرزو ــ و ایمان ــ شروع کرد که موج نو طلیعهٔ عصری تازه در شیوهٔ فیلمسازی است، که سینماگران دیگر اسیر قارون‌های هالیوود نخواهند بود و با رفتن به میان مردم، آثاری صادقانه و انسانی خواهند ساخت. او پیش‌بینی می‌کرد که در آینده‌ای نزدیک ــ بویژه با رونق گرفتن استفاده از دوربین‌های هشت میلیمتری ــ مردم بجای قلم از دوربین استفاده خواهند کرد و فیلمهای شخصی خود را خواهند ساخت. او امیدوار بود که با بیرون آمدن فیلمسازی از انحصار استودیوها، دوران آفرینشگری غیرحرفه‌ای‌ها فرارسد. از پیدایش موج نو تاکنون، عمر یک نسل گذشته است و ترازنامهٔ هالیوود به آرزوی معصومانهٔ تروفو پایان داده است. قارون‌های جدید ــ که این‌بار بانکها و شرکتهای چند ملیتی‌اند ــ همچنان با ملودرامهای پر آب و تاب، سکس، خشونت، هیجان‌های دروغین و تردستی‌های هوش ربا بر اندیشه و سلیقهٔ میلیونها تماشاگر حکومت می‌کنند. آنها به نیروی اعجاز کامپیوتر و نبوغ کارگردانهای الکترونیکی ــ نظیر اسپیلبرگ، لوکاس، و اخیرا" ولفگانگ پترسن ــ نه‌تنها پردهٔ سینماها را قبضه کرده‌اند، بلکه صنعت قارچ ــ آسای ویدئو را نیز به‌انحصار خود درآورده‌اند. مردمی که تروفو با خوشبینی به آنها دل بسته بود که روزی دوربین‌های "شخصی" خود را بدست گیرند و با بیان حرف دل خود، زمینهٔ نزدیکی و الفت انسانها را فراهم آورند، عملا" راه دیگری پیش گرفته‌اند: ویدئوهای "شخصی" خود را برگزیده‌اند و مصرف‌کنندهٔ سیری‌ناپذیر شگفتی‌های کمپانی‌های فیلمسازی شده‌اند.



یکه تازی در ژاپن
نگرانی در هند

ورود فیلمهای آمریکایی به ژاپن، روز به‌روز بیشتر می‌شود و هالیوود در این کشور جای‌پای خود را محکم‌تر کرده است. ۷۶ درصد فیلمهای خارجی که در شش ماههٔ اول امسال در سینماهای توکیو به‌نمایش درآمد، آمریکایی بود و از مجموع ۱۰۵ فیلم وارداتی، آمریکا با ۸۱ فیلم در مقام نخست جا گرفت و بعد از آن فرانسه با هفت، ایتالیا با پنج، و هنگ‌کنگ با سه فیلم قرار داشتند. سهم انگلستان، آلمان غربی و شوروی هر یک ۲ فیلم بود و چین، مجارستان و سنگال هر کدام یک فیلم به بازار ژاپن عرضه کردند.

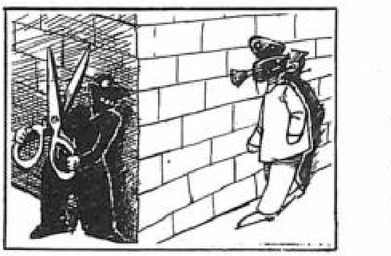
در همه‌جا، اما، اوضاع بر وفق مراد نیست. هندوستان تلاش می‌کند که به‌نحوی جلو تسلط روزافزون هالیوود بر سینماهای این کشور را بگیرد. دولت ایندیراگاندی در تابستان امسال به نمایندگیهای شرکتهای فیلمسازی و پخش ــ کنندگان آمریکایی اخطار داد که یا از فروش هر فیلم آمریکا سهمی برای دولت کنار بگذارند، یا بساط خود را هرچه زودتر جمع کنند! این تصمیم در نوع خود بی‌سابقه است، زیرا تابحال هیچ کشوری چنین درخواستی از کمپانی‌های آمریکایی نکرده است. خطر از دست دادن بازار روبه‌رشد هندوستان، که سالانه ۶ ــ ۵ میلیون دلار عایدی خالص برای آمریکایی‌ها دارد، چنان نگران‌کننده بود که جک والنتی، رئیس اتحادیهٔ تهیه‌کنندگان آمریکا، با شتاب راهی هندوستان شد تا بتواند راه حلی برای این مشکل بیابد و نظر مقامهای هند را برای رسیدن به نوعی سازش جلب کند.



جنون ویدئو

جنون جهانی ویدئو، دامنگیر هندوستان هم شده است و آمریکایی‌ها حتی اگر در سالن‌های سینما شکست بخورند، حضور خود را با نوارهای ویدئو در این کشور حفظ خواهند کرد. بر پایهٔ آماری که اخیرا" گرفته شده است، در هندوستان مجموعا" شش هزار ویدئوکلوب فعالیت می‌کند که حدود ششصد تای آنها هر یک بیش از هزار نوار برای کرایه دارند و تعداد اعضای هر یک از کلوب‌های بطور متوسط به ۵۰۰ نفر می‌رسد. نود درصد فیلمهای این کلوب‌ها آمریکایی است! طبق همین آمار، ۶۱۰ هزار دستگاه نمایش فیلم ویدئو در هندوستان وجود دارد.

در لبنان جنگزده نیز، معتادان ویدئو کم نیستند. خبرنگار روزنامهٔ سینمایی "ورایتی" از بیروت گزارش می‌دهد که وقتی نیروهای درگیر در لبنان به جان هم می‌افتند و مواضع یکدیگر را به‌توپ می‌بندند، در میان مردمی که به‌طرف پناهگاهها می‌دوند معمولا" چند ویدئو بدست دیده می‌شود. حتی خاموشی‌های پیاپی برق نیز نتوانسته است معتادان ویدئو را از تماشای فیلمهای دلخواهشان محروم کند. در نتیجه، بازار گرم فروش ژنراتورهای کوچک قابل حمل در این کشور، بی‌ارتباط با رونق تماشای ویدئو نیست. یکی از علل نفوذ ویدئو در لبنان اینست که دسترسی مردم این کشور به انواع دیگر تفریح، بسیار کم شده است.

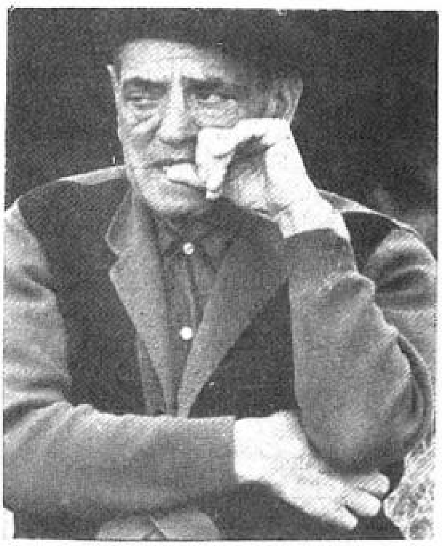


((عقب‌نشینی))

آرژانتین حدود یکسال است که با روی کار آمدن حکومت رائوآلفونسین تمرین دموکراسی می‌کند. این روزها، همزمان با کشف گورهای دستجمعی و محاکمهٔ محتاطانهٔ برخی از رهبران پیشین نظامی به‌اتهام آدم‌ربایی، شکنجه و اعدامهای خودسرانهٔ هزاران مخالف، فیلمی به‌نام "عقب‌نشینی" در بوئنوس آیرس روی پرده

آمده است که از سرگردانی یک آدمکش حرفه‌ای خرده‌پا حرف می‌زند. این آدمکش دست راستی مدتها برای جوخه‌های مرگ کار کرده است، اما حالا با بازگشت دموکراسی به آرژانتین، تنها و بیکس و کارمانده است. تمام ارتباط‌هایش قطع شده و همکارانش هر کدام به‌گوشه‌ای خزیده‌اند. در خیابانهای بوئنوس آیرس پرسه می‌زند و با نفرت، راهپیمایی پیروزمندانهٔ احزاب سیاسی را نگاه می‌کند. سرانجام، زیر فشار گرسنگی تصمیم می‌گیرد که شرح خیانت‌هایی را که مرتکب شده به یک ناشر جاه‌طلب بفروشد، اما کارش به کشتن عکاسی که مخفیانه از او عکس گرفته، منجر می‌شود.

کارگردان فیلم، خوان کارلوس دسانسو، اثر خود را به جاذبه‌های خشونت و دلهره آمیخته است و در متن یک قصهٔ جنایی، به کنکاش در روح متلاطم و ناآرام آدمکش حرفه‌ای می‌پردازد. دسانسو، با "عقب‌نشینی" دست به تفسیری هشدارآمیز دربارهٔ آیندهٔ دموکراسی در آرژانتین نیز می‌زند. او به‌نیروهایی ــ از جمله صاحبان صنایع بزرگ وابسته ــ اشاره می‌کند که در پشت جوخه‌های مرگ قرار داشتند و اکنون خود را با دموکراسی همنوا کرده‌اند. به‌این ترتیب، همانگونه که از عنوان فیلم برمی‌آید، آدمکش‌های اصلی مغلوب نشده‌اند، بلکه موقتا" عقب‌نشینی کرده‌اند!



این‌بار دیگر باز نخواهم گشت

به‌تازگی، ترجمهٔ انگلیسی "آخرین نفس" ــ شرح زندگی لوئیس بونوئل به‌قلم خود او ــ انتشار یافته است. آن‌گونه که انتظار می‌رود، "آخرین نفس" اشاره‌های بیشماری به تنها فعالیت هنری بونوئل دارد: سینما. اما جالب است که کتاب از این نظر چیز تازه‌ای برای گفتن ندارد. جذاب‌ترین جنبهٔ این زندگینامه، لحن آن است که از شوخ‌طبعی و خصلت سوررئالیستی این فیلمساز بلندآوازه ریشه می‌گیرد. نوشتهٔ بونوئل بقدری جاندار و اثر گذار است که آدمی از یاد می‌برد این کتاب را کسی نوشته است که پا به‌آستانهٔ هشتاد سالگی گذاشته بود (هرچند که عنوان آن، خود یکی دیگر از شوخیهای بونوئل است). از سطر سطر کتاب برمی‌آید که شخصیت بونوئل، آمیزهٔ عجیبی از رک‌گویی و شیطنت یک کودک، شور و کامجویی یک جوان، و خوش‌خلقی یک پیرمرد سرحال بود. از همین روست که تمام تناقض‌های سوررئالیسم را پذیرفت. در فصلی از کتاب می‌گوید: "در سراسر زندگی‌ام با تناقض‌های زیادی سر کردم و هیچگاه درصدد برنیامدم که به آنها شکل منطقی بدهم یا حلشان کنم. این تناقض‌ها پاره‌ای از وجود من هستند و جزیی از ابهام ذاتی همهٔ چیزهایی که دوست دارم."

"آخرین نفس" حاوی نظرات جالب بونوئل پیرامون برخی از دوستان و آشنایان اوست که بسیاری از آنها جایگاه برجسته‌ای در تاریخ ادبیات و هنر غرب دارند. بونوئل با صراحت دربارهٔ چند تن از آنها می‌گوید:

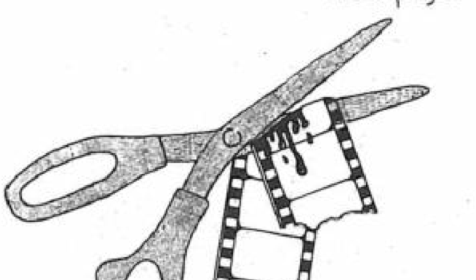
فدریکو گارسیالورکا: "من به نمایشنامه‌های پر آب و تاب لورکا اهمیت نمی‌دهم. خود او، به‌عنوان یک شخص، یک سر و گردن از کارهایش بالاتر بود."

خورخه لوئیس بورخس: "خیلی متظاهر و از خود راضی بنظر می‌رسید."

پیکاسو: "باوجود سرزندگی و خونگرمی‌اش، آدمی متکبر و خودپسند بود."

سالوادر دالی (که بونوئل با او "سگ آندلسی" را ساخت): "با وجود تمام خاطرات خوشی که از ایام جوانی‌ام با او برایم مانده و به‌رغم ارزشی که هنوز برای کارهایش قائلم، وقتی به دالی فکر می‌کنم نمی‌توانم او را بخاطر جنون خودخواهی، تظاهر بیمارگونه، حمایت لجوجانه از فالانژها، و پشت پا زدنش به رفاقت، ببخشم."

"آخرین نفس" با اشاره‌ای تکان دهنده به از دست دادن حافظه در روزهای سالخوردگی آغاز می‌شود و با تامل در باب پیری و مرگ پایان می‌گیرد: "دشمن در همه‌جاست و من بنحوی دردناک از ناتوانی خود آگاهم" اما آرزو می‌کند به‌گونه‌ای بمیرد که "بدانم این بار بازــ نخواهم گشت!"



فرامین تازه برای سینماگران شوروی

برای آندره‌ی تارکوفسکی، فیلمساز معروف شوروی، فصل دربدری و غم غربت آغاز شده است. در فیلم مستندی که سینماگر ایتالیایی خانم "دوناتلاباگلیو" دربارهٔ او ساخته است، تارکوفسکی می‌گوید که از بد حادثه به‌غرب پناه برده است و با حسرت از سرزمین مادری‌اش حرف می‌زند: "فکر نمی‌کنم بتوانم زیاد از او دور بمانم."

احتمال بازگشت او به زادگاهش روز به‌روز دسترسی ناپذیر بنظر می‌رسد. رهبری جدید شوروی حمله به فیلمسازان را آتشین‌تر کرده است. در تابستان امسال، روزنامهٔ رسمی پراودا متن سندی را انتشار داد که مسیر آیندهٔ سینمای شوروی را مشخص می‌سازد. این سند، که قطعنامهٔ مشترک حزب کمونیست و شورای وزیران است، برخورد حکومت شوروی را با صنعت فیلم این کشور به‌روشنی نشان می‌دهد: "تعدادی از فیلمنامه‌نویسان و کارگردانها ندرتا" به مسائل مهم اجتماعی توجه می‌کنند. برخی از فیلمهایی که ساخته می‌شود، ملال‌آور، ضعیف و بدور از مسائل مبرم زندگی و نکات مورد علاقهٔ مردم شوروی‌ست. بعضی از فیلمها روی تضادهای فرعی، ناهنجاری‌های پیش پا افتاده و پاره‌ای از جزئیات غم‌افزای زندگی انگشت می‌گذارند. در مواردی حتی دیده می‌شود که رفتارها و معیارهای اخلاقی کهنه را می‌ستایند و نهایتا" سینما خیلی کم برای مقابله با اعتیاد به مشروبات الکلی به‌کار گرفته می‌شود. شماری از فیلمها فاقد تحرک، کیفیت سرگرم کننده یا قهرمانان مثبت جذاب هستند." قطعنامه نتیجه می‌گیرد که سینما و تلویزیون شوروی باید: "فعالانه‌تر در اجرای وظایف گسترده و پیچیدهٔ آموزش کمونیسم، تشویق مردم به کار و فعالیت جمعی بیشتر و پیشرفت اقتصادی و اجتماعی کشور سهیم شود، سیاست خارجی لنینیستی شوروی را تبلیغ کند، و به آموزش نظامی و میهن‌پرستی یاری رساند." و سرانجام توصیه می‌کند فیلمسازانی که خود را با این فرامین هماهنگ می‌کنند "مورد تشویق" قرار گیرند و امکانات بیشتری در اختیار آنها گذاشته شود.

قطعنامه، راههای دستیابی به این هدفها را نشان نمی‌دهد و دست سانسور را در تعبیر و تفسیر فیلمها و این‌که آیا با خط مشی تعیین شده مطابقت دارند یا خیر بازمی‌گذارد. در نتیجه، فیلمسازانی که به واقعیت‌های جامعهٔ خود از دیدگاهی متفاوت با تفکر رسمی و قالبی حزب می‌نگرند، تلخی‌ها را شکراندود نمی‌کنند، و به‌سبک و شیوه‌های کلیشه‌ای در فیلمسازی تن نمی‌دهند، مسلما "مورد تشویق" قرار نخواهند گرفت!

تارکوفسکی، مدتهاست که طعم بی‌مهری بوروکرات‌های شوروی را چشیده است؛ طی ۲۲ سال کار، تنها ۶ فیلم ساخته و در تمام آنها با دیدی شاعرانه، نو، و تفاهم‌آمیز به‌تشویش‌ها و رنجهای انسان پرداخته است. در آثار او، نام و نشانی از "قهرمانان مثبت جذاب" وجود ندارد و نظرگاههای فلسفی او بیگانه با تبلیغ سیاست خارجی شوروی است. در پاسخ به یکی از سئوالهای خانم باگلینو، اشاره می‌کند که رمز ماندگاری هنرمند در تن ندادن او به بازیهای ناپایدار سیاسی‌ست و نتیجه می‌گیرد که: "به‌گمان من تنها شاعران در تاریخ سینما باقی خواهند ماند." فیلم به تارکوفسکی و پدر او ــ که شاعری نازک خیال بود و در شکل‌گیری روحیهٔ هنرمندانهٔ پسرش سهم فراوانی داشت ــ تقدیم شده است.

ج ــ ن

سینمای تایلند، بیمار از مشکلات اقتصادی و فرهنگی

سینمای تایلند در یک اتومبیل جیپ از بلندی سقوط کرد!

سقوط یک اتومبیل جیپ از بلندی کوهستانی در شمال کشور تایلند باعث توقف تولید ۳۲ فیلم تایلندی شد. اتومبیل جیپ، حامل معروفترین بازیگران مرد و زن سینمای تایلند بود (سوراپونگ چتری ــ ژارونی ساکسادات). ژارونی به‌شدت زخمی شده و بازگشت وی به پرده سینما ناممکن به‌نظر می‌رسد. این حادثه، فاجعه‌ای را در سینمای تایلند به‌وجود آورده است؛ زیرا سوراپونگ و ژارونی در هشتاد درصد فیلمهای تایلندی که در پنج سال گذشته ساخته شده، شرکت داشته‌اند. بازیگران عمدهٔ سینمای تایلند، همزمان در دو یا سه فیلم ظاهر می‌شوند. آنها دیالوگهای خود را حفظ نمی‌کنند زیرا فیلمها در مرحله بعد صداگذاری می‌شود.

فیلمها موضوع‌های گوناگون دارند اعم از ترسناک، داستانهای روستایی، ملاقات پسر فقیر و دختر ثروتمند، داستانهای عاشقانه، گانگستری، کمدیهای اسلپ استیک؛ و همه متاثر از سینمای هالیوود. تعداد زیادی از نوولهای معروف تایلندی به فیلم برگردانده شده و کپی رایت، رقمی بین ۴۴۰۰ تا ۸۸۰۰ دلار است، که برای سازندگان فیلم، گرانتر از اقتباس از داستانهای فیلمهای هالیوودی و هنگ‌کنگی تمام می‌شود.

هر سال تعداد زیادی از فیلمها به پرده نمایش راه پیدا نمی‌کنند، چون به‌علت مشکلات مالی در میانه راه متوقف می‌شوند. بازیگران ترجیح می‌دهند پول خود را قبل از فیلمبرداری، به‌طور نقدی دریافت کنند و تعداد کمی از آنها دستمزد را به‌همراه درصدی از سود به‌هنگام نمایش می‌پذیرند. اما فقط یک‌چهارم فیلمهای تایلندی سود برمی‌گردانند. در سال ۱۹۸۳، صنعت فیلم تایلند صد فیلم تولید کرد که نصف تولید فیلم در دو سال گذشته بود. عوامل این تقلیل تولید، مالیات سنگین، رقابت تلویزیون، و مهمتر از همه پدیدهٔ ویدئو است. تقریبا" چهارصد هزار دستگاه ویدئوکاست در سرتاسر تایلند وجود دارد که بیشتر آنها بطور قاچاق وارد شده است. کرایه هر نوار ویدئو کاست معادل ارزانترین بلیت سینماهای شهر است. به‌همین دلیل، بعضی از کمپانیهای تولید فیلم تایلند، کپی‌رایت خود را کاملا" به پخش‌کننده ویدئو می‌فروشند.

هزینهٔ تولید یک فیلم در تایلند بین ۴۳ هزار تا ۱۳۰ هزار دلار است، به‌علاوه ۴۳ هزار دلار دیگر برای مخارج لابراتوار. تبلیغات فیلم رقمی معادل ۸۵ هزار دلار را دربر می‌گیرد.

فیلم ملودرام "*Peuan Paeng*" ساختهٔ "چرد سانگسری" که تبلیغات وسیعی برای نمایش آن انجام گرفته بود، در بانکوک ۳۹۰ هزار دلار و در سایر نقاط کشور ۸۷۰ هزار دلار فروش کرد؛ با قیمت بلیت بین ۸۵ سنت تا ۲ دلار.

۳۵ درصد از فروش فیلم، نصیب دولت می‌شود و بقیه بین تهیه کننده، کارگردان و صاحب سینما تقسیم می‌شود. اکثر سینماهای بانکوک توسط سه کمپانی عظیم پخش‌کننده / تولید کننده اداره می‌شوند (Five Star Production ، Sahamongkol Film Pyramid). صاحبان سینما مدعی‌اند که تماشاگران بانکوکی در چند سال اخیر به نصف تقلیل یافته‌اند. سینماهای بزرگ که ظرفیت پذیرش تماشاگران زیادی را داشتند، به سالنهای کوچک ۲۰۰ تا ۳۰۰ نفری تقسیم شده‌اند. طبقهٔ متوسط، فیلمهای خارجی (که در تایلند *Farang* خوانده می‌شود) هالیوودی، هنگ‌کنگی و چینی را می‌پسندد. عمده فیلمهای خارجی، از محصولات درجه دوم هستند، زیرا پنج سال قبل، دولت بخاطر حمایت از تولید داخلی مبلغ ۱/۳۵ دلار برای هر متر فیلم خارجی مالیات اضافه می‌گیرد. در نتیجه، پخش کننده‌های معتبر خارجی، بازار فیلم تایلند را بایکوت کردند اما اکنون اندکی نرم شده‌اند و یک کپی از نگاتیو را در اختیار پخش کنندهٔ تایلندی قرار می‌دهند که وی نیز آن‌را تا حدود ۳۰ نسخه یا بیشتر (بسته به نمایشهای همزمان یک فیلم) تکثیر می‌کند و مالیات ورود یک فیلم را می‌پردازد. فضای صنعت فیلم تایلند، کاملا" در تضاد با تولید کیفی آن قرار دارد. فضای فرهنگی سالم بانکوک، آنقدر کوچک است که نمی‌تواند کیفیت فیلمها را تضمین کند. و در عوض بازار فیلم را تماشاگر شهرستانی کم‌فرهنگی پشتیبانی می‌کند که در واقع هزینهٔ تولید فیلمها را نیز، او می‌پردازد.

پرمپول چایرون، یکی از معدود فیلمسازان آگاه سینمای تایلند



تمامی تولیدکنندگان فیلم تایلندی، برای پخش فیلمشان بایستی به کمپانیهای پخش فیلم نامبرده رجوع کنند. پخش‌کنندگان معتقدند "آنچه را که تماشاگر می‌خواهد، می‌دانند"، بنابراین حرفشان حجت است. اگر تهیه‌کننده‌ای بخواهد اعتنایی به آنها نکند، درست مثل این است که علاقه‌ای به فروش فیلمش ندارد؛ جا برای تبلیغ در روزنامه پیدا نمی‌کند؛ پخش آگهی از تلویزیون میسر نمی‌شود؛ و سینمایی برای نمایش در اختیار ندارد. اگر صاحب سینمایی بپذیرد که فیلم را نشان دهد، تقاضای ۱۳۰۰۰ دلار ودیعه برای یک هفته نمایش می‌کند. همه گناه به گردن تماشاگر شهرستانی و جوانان انداخته می‌شود، زیرا آنها فقط می‌خواهند سرگرم شوند و پولشان به‌هدر نرود.

در مقایسه با فیلمهای تروتمیز هنگ‌کنگی، فیلمهای تایلندی بسیار کند هستند. غالب آنها حداقل زمان نمایششان دو ساعت است. و بدون این‌که در نظر گرفته شود داستان فیلم چیست؛ بایستی دو آهنگ کامل نیز در آنها اجرا شود. این نیاز، در چند ماه گذشته به‌حد اعلای خود رسیده است. یک خوانندهٔ تایلندی به‌نام "سایان سانیا" در اولین فیلم سینمایی خود ظاهر شد که فروش بانکوک آن ۳۹۰ هزار دلار و فروش آن در بقیه نقاط کشور ۱/۳ میلیون دلار شد. وی اکنون دستمزدی معادل ۴۳۵۰۰ دلار طلب می‌کند. دستمزدی که دو بازیگر طراز اول تایلند، یعنی سوراپونگ و ژارونی، یک‌چهارم آن‌را دریافت می‌کردند.

"ویچیت کوناووت" و "پرمپول چایرون"، دو کارگردان آگاه سینمای تایلند، کیفیت فیلمهای خود را به تهیه‌کنندگان و پخش‌کنندگان و اداره سانسور تحمیل می‌کنند. به‌جز ممنوعیت انتقاد از خانوادهٔ سلطنتی، مذهب و نظامیان، سانسور فیلم در زمینه‌های سکس، خشونت و الفاظ رکیک، سختگیری زیادی نمی‌کند. اما یکی از دست اندرکاران نقل می‌کند که: "تمامی اینها بستگی به روابط شخصی با اعضای هیئت سانسور فیلم دارد."

فیلمهای تایلندی تاکنون به خارج از کشور صادر نشده‌اند، بجز برای شرکت در بعضی نمایشهای ویژه در منطقه. بعضی از فیلمهای متفاوت تایلند، از جشنواره‌های بلوک شرق مدالهایی دریافت کرده‌اند.

نوشتهٔ: مارسل بارانگ
از مجلهٔ *South*، اگوست ۱۹۸۴
ترجمهٔ: داوود باستان

برخلاف بازیگران که حرفه‌شان (و بعضی وقتها عقدهٔ روحی و فکر دائمی‌شان) دیده شدن و شناخته شدن‌است، بدل ها محکوم به بی‌نام و نشان ماندن هستند. عملکرد آنها، درست مثل پردهٔ نقاشی شدهٔ پشت صحنه تئاتر است. بدل، معاش خود را با حضوری همانند یک‌درخت بلوط در یک خیابان پر درخت تامین می‌کند. صدای یک بدل مهم نیست. آنچه اهمیت دارد، این است که او چگونه به‌نظر بیاید. یعنی قیافه‌اش به چه نوع آدم‌هایی شبیه باشد.

لبخندی بر گوشهٔ لب نشان می‌دهد. در این لیست، اسم، سن، وزن، قد، رنگ مو و رنگ چشم هم دقیقا" نوشته شده است و همچنین دربارهٔ انواع مهارتها از مهارت در رقص، نوع ماشین مورد استفاده و سال ساخت آن و در صورت امکان شماره جـارختی و یا اشکاف آن فرد هم نوشته شده‌است. فایل‌هایی که به‌بچه‌ها اختصاص دارند، علاوه بر مطرح کردن سن آنها (که از شش ماهگی شروع می‌شود) تقریبا" قسمت

می‌شوند. تعداد هنرپیشه‌های مورد نیاز با توجه به نوع فیلم و نمایشی که قرار است ضبط شود، متفاوت است. یکروز ممکنست کمپانی کلمبیا نیاز به ۱۲ مرد (بعنوان سردسته و یا اشخاص تنظیم کننده و سر وصورت دهندهٔ برنامه) داشته باشد و فردای همانروز ممکنست تقاضایی مبنـی بر در اختیارگذاشتن ۴۰۰ سیاهی لشگر از همان استودیو دریافت شود که در فیلم "مل بروکس" شرکت کنند.

آدمهای پشت خط...

کوتاه شده از نشریه Cosmopolitan

سیاهی لشگر و بدلها سودا زده‌های سینما

ترجمهٔ: احمد وخشوری



آنها را در صحنه‌های ده‌ثانیه‌ای مشاهده می‌کنید. در نقش آدمهای ماشینی، آتش‌نشانها، تماشاگران یـک مسابقه، نمایندگان کنگره، مهاجران، جنگجویان، و ... اما آیا هیچوقت متوجه آنها می‌شوید؟ اگر خوب بازی کنند، متوجه آنها نمی‌شوید و اگر بگوئید که شده‌اید، حتما" کارشان را خوب انجام نداده‌اند. سیاهی لشگر و بدلهای سینما، چهره‌های ناآشنای سینما هستند آنها که سوداز‌دهٔ شهرت و جاذبهٔ سینما هستند اما اغلب، پشت خط می‌مانند.

مرکزهنرپیشه‌یابی

"مرکز هنرپیشه‌ـ یابی"، همه نوع افراد با قیافه‌های مختلف مورد نیاز فیلمهـای گوناگون را دراختیار دارد. این مرکز، از جمله بزرگترین و کار‌ـ آمدتـرین آژانسهـای هنرپیشه‌یابی محسوب می‌شود. سخنگوی مرکز هنرپیشه‌یابی می‌گوید: "تنها کاری که ما می‌ـ کنیم، این است که برای فیلمهای سینمایی و برنامه‌های تلویزیونی هنرپیشهٔ بدل می‌ـ فرستیم و سالی در حدود ۷۵ هزار نفر را در جاهای مختلف بکار می‌گماریم. وامسال قرار است پنجاهمین سالگرد آغاز بکار این موسسه را جشن‌بگیریم. "ادارات مرکز هنرپیشه‌یابی در پشت دروازهٔ کرم رنگی در وسط محوطه‌ای قرار دارند که بی‌شباهت به راهروی یک بیمارستان در قلب هالیوود نیست. این در، به‌روی شلوغی و هرج و مرج ابدی و مدام باز می‌شود، و تقریبا" ۲۵ نفر آدم شوریده‌حال و نیمه‌دیوانه که هرکدام حداقل سر نخ رشته‌های مربوط به سه هزار آدم را در دستهایشان دارند، در این مرکز مشغول به‌کار هستند. داخل کریدور و دیوارهای جانبی آن با کارتهای اسامی آدمهای درارتباط با این موسسه که به‌ترتیب حروف الفباء پشت سرهم قرار گرفته‌اند، تزئین شده است. و درضمن نژاد آنها هم در نحوهٔ تقسیم دخالت داده می‌شود. یک سمت دیوار اختصاص به‌زنهای سفیدپوست دارد و سمت دیگر آن را اسامی مردهای سفید پوشانده است. پانل دیگری برای شرقی‌ها اختصاص دارد و چهارمین ستون مربوط به سیاه‌پوستان است. تمام کارتها محتوی عکس تمام چهره‌ای از اشخاص است که در اندازه پاسپورتی، و رنگی است و اغلب این افراد را با

اعظم یک میز را پوشانده است.

سه مدیر داخلی هنرپیشه‌یابی در پشت میز بعدی نشسته‌اند و دور و اطراف آنها را دیوار به دیوار اسامی افرادی از شرقی گرفته تا سیاه‌پوست، اشغال کرده است. درمقابل هرکدام از این سه‌نفر، تلفنی قرار دارد و در کنار آن یک خط تلفن داخلی نیز هست و دفترچه‌ای حاوی اسامی و شماره‌های بدل‌ها بر روی میز قراردارد. علاوه بر اینها، بر روی میز لیستی موجود است که نیازهای روز بعد در آن نوشته شده است. فهرست شامل چیزهایی از این قبیل است:

۲۵ تا ۳۵ جفت لباس، خروسی که در یک صحنه باید قوقولی‌قو کند، افرادی هم‌تیپ هدا هاپر، و از این قبیل...

لیست اشخاص و لوازم مورد نیاز بوسیله یک دستگاه تلکس که در گوشه‌ای قرار دارد، مستقیما" از طرف موسسات و استودیوها واصل

شناخت بدلها

دیواری شیشه‌ای، مدیران‌موسسه‌هنرپیشه‌ـ یابی را از دو تلفنچی و قسمت مرتبط به آنها مجزا ساخته است. این تلفنچی‌ها قادرند که‌دو هزار و پانصد تلفن در هر ساعت را جواب بدهند. وقتی که یکی ازبدل‌ها تلفن می‌زند، یکی از تلفنچی‌ها اسم او رادربلندگو با صدای بلند اعلام می‌کند. مدیر قسمت هنرپیشه‌ـ یابی در صورتی که او را بجا بیاورد که کار تقریبا"تمام‌شده است، اما در صورتی که او را بجا نیاورد، اگر به‌این نتیجه برسد که با توجه به لیست هنرپیشه‌های درخواستی و می‌تواند بدردبخور باشد، تلفن را برمی‌دارد و به‌بدل مورد نظر اطلاعات مربوطه را می‌دهد. یکی از مدیران اظهار داشت "هنگامی که اسمی در بلندگو عنوان می‌شود، هرکدام از ما در فکرمان کسی را مجسم می‌کنیم. یعنی درواقع می‌دانیم که شخص فوق‌الذکر دارای چه مشخصات ظاهری می‌تواند باشد واو را بجا می‌آوریم. بعنوان مثال وقتی من اسم جو کلی را می‌شنوم، تقریبا" بی‌درنگ به‌یاد آدمی بلند قد می‌افتم که در حدود ۱۲۰ پوند وزن دارد. این را هم می‌ـ دانم که او برای فیلمهای تیپ مافیائی که کمپانی وارنر خواسته است، بدرد نمی‌خورد اما برای بازی کردن در نقش کابوی لاغراندام که موسسه یونیورسال انتظارش را دارد، کاملا" مناسب بنظر می‌آید."

وقتی با او صحبت می‌کنم، تلفنچی‌ها حداقل ۲۰ نفر راپشت خط نگهداشته‌اند که منتظرند ببینند آیا در آن روز بخصوص جائی به‌خدمت آنها نیاز هست یا نه؟ وی چند دفعه پشت سر هم در طی روز تماس خواهد گرفت، حتی بعضی این‌کار را هر ده دقیقه یکبار انجام خواهند داد، زیرا این امید در آنها وجود

دارد که به‌وجودشان نیاز باشد. چنین آدمی هر روز با جیبی پر از ۱۰ سنتی وارد یکی از تلفن‌های عمومی نزدیک محل اقامتش می‌شود و کار را شروع می‌کند و بقول بعضی از مدیران حتی قبل از آنکه لباس بر تن کند ۱۰ سنتی را در تلفن انداخته است! اگر هنوز کسی در موسسه نباشد و تلفنچی‌ها جواب ندهند، تلفنچی اصلی اداره تلفن به‌شخص تلفن‌کننده پیشنهاد خواهد کرد که بعد از چند دقیقه مجددا" تماس برقرار کند. اما اگر اواخر وقت اداری باشد، تلفنچی فقط با یک کلمهٔ "نه" سر و ته قضیه را بهم خواهد آورد، یعنی آن روز هیچ کاری نخواهد بود.

داشتن یک دست لباس ورزشی مربوط به‌دوران قدیم ده دلار بر عایدی روزمره نصیب صاحبش می‌کند و این میزان را موسسه یا اتحادیه بدل‌های‌سینما (SEG) تعیین می‌کند که همهٔ سیاهی‌لشگرهای هالیوودی به آن وابسته‌اند.

یک عضو این اتحادیه‌که بتواند علاوه بر لباس، ماشینی هم دراختیار بگذارد، پولی به‌مبلغ ۱۶/۵دلارعلاوه بردستمزد قبلی خواهد گرفت و اگربتواند یک درشکه یک اسبه و یا ماشینی از نوع قدیمی مثلا" مربوط به‌۲۰ سال پیش از این را در بازی داخل کند ۲۵ دلار علاوه بر پولهای قبلی می‌گیرد. موتورسیکلتی از نوعی که پلیس سوار آن می‌شود، امتیازی‌برابر ۳۵ دلار علاوه بر موتور عادی دارد (چند وقت پیش از اینها یکی از بدل‌ها موتور پلیس گشت را از شاهراه دزدیده و پس از انجام کار فیلمبرداری روزانه آنرا در بیرون استودیو رها کرد!) علاوه بر اینها مواردی هم هست که می‌تواند به بیشتر شدن دستمزد کمک کند. یکی از این موارد شغلی بنام Whammy بود که‌تا همین اواخر اعتبار مخصوصی داشت. اگر به صحنه‌ای برخوردید که هنرپیشه و یا بدلی کاری زیادتر از آنچه که از او خواسته می‌شود و یا ماورای نیرو و جسارت معمول انجام داد، او اصطلاحا" یکی از این افراد به‌شمار می‌آید. بعنوان مثال بیماری که در راهروی بیمارستان روی چرخ در حال رفتن باشد و ناگهان از پله‌ای بیفتد، او یک "ومی" بحساب می‌آید. هر بدلی که کاری مشابه صحنه یاد شده انجام بدهد، می‌تواند ۱۰ دلار عایدی داشته باشد. بعضی مواقع از یک بدل خواسته می‌شود که کاری اضافه براین انجام دهد، به‌این معنی که پس از افتادن از روی پله، با صندلی چرخدار چند غلت در راهرو بخورد! و یا اینکه حتی پس از افتادن از پله‌ها با صندلی چرخدار و غلت خوردن در راهرو، سه معلق دیگر هم روی پله‌های پاگرد بزند! امروزه دیگر از "ومی"ها خبری نیست‌و از افرادی که این کارها را انجام می‌دهند، در طبقه‌بندی دیگری بنام دارندگان "مهارت مخصوص" یاد می‌شود. و همه کارهایی که چنین آدمی انجام می‌دهد تنها همان ۱۰ دلار را به‌حداقل دریافت او که از طرف اتحادیه تعیین شده است، می‌افزاید. مواردی استثنایی هم پیش می‌آید: بدلی که مهارت مخصوصی در کاری را ارائه می‌دهد کمی فراتر می‌رود.

بازیگران معروفی که سیاهی‌لشگر بوده‌اند

صعود از مرحلهٔ بدل بودن‌به‌مرحلهٔ هنرپیشگی ساده‌نیست، اما گاهی اتفاق‌افتاده‌است.

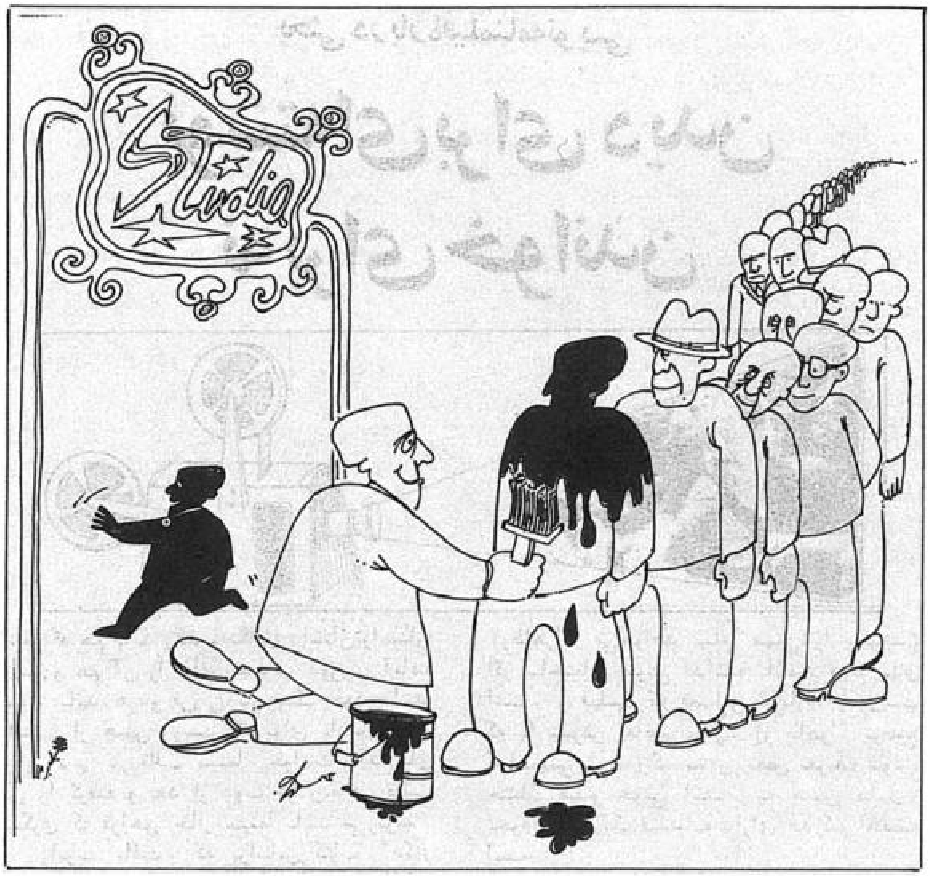


بدلهایی که دارای تخصص ویژه‌ای هستند، "ومی" خوانده می‌شوند. آنها دستمزد بیشتری‌می‌گیرند.

کلارک گیبل، جان وین، راک هودسن، مری تیلورمور، میرنا لوی، و مری آستور، همگی کارشان را در سینما بعنوان بدل شروع کردند و به‌هنرپیشه‌های معروفی تبدیل شدند. جین هارلو یکی از بدل‌هایی بود که در فیلمهای کوتاه لورل هاردی ظاهر می‌شد و جک نیکلسون و بروس درن قبل از آنکه بازیگران مشهور امروزی شوند، بدل‌های فقیری بوده‌اند. یک وجه امتیاز برای بدل‌ها آنستکه در سریالهایی که مدتهای طولانی کار فیلمبرداری آنها ادامه دارد بتوانند در نقش رزرو یا منتظر به‌خدمت گرفته شوند. او بدلی است که بیکار در تمام لحظات در گوشه‌ای مراقب جریانات است. از جمله کارهای او این است که در صحنه‌هایی که قرار است هنرپیشه بعدا" بازی کند، او ساعتها بجای هنرپیشه برای تنظیم نورهای صحنه و یا تکرار حرکات دوربین روی حرکت هنرپیشه، در صحنه می‌ماند. یک‌جانشین هنرپیشه، روزانه ۴۷/۵ دلار حقوق می‌گیرد و این اطمینان خاطر را هم دارد که کارش مداوم باشد. در سریالهایی که چندین سال تهیه آنها بطول می‌انجامد داشتن چنین شغلی، پر سود است. البته گرفتن و ادامه دادن چنین شغلی هم مانند مشاغل دیگر که بدل‌های هالیوودی دارند، مستلزم آن است که شخص عضو اتحادیه یاد شده باشد که در ضمن، وارد شدن به‌اتحادیه دردسرهای فراوانی هم دارد. گرچه افرادی که در موسسه کاریابی مرکزی کار می‌کنند کار آزمایش هنرپیشه‌های داوطلب عضویت را هفته‌ای یکبار بررسی می‌کنند، اما عضویت تنها از طریق مکالمه تلفنی پذیرفته می‌شود و روزهای سه‌شنبه هرهفته محدودهٔ بین ساعت ۱۲ و ۱۲/۱۵ دقیقه برای اینکار در نظر گرفته شده است! و بدین ترتیب از بین معدود افرادی که می‌توانند تماس حاصل کنند، درصد کمی از آنها به‌عضویت پذیرفته می‌شوند. یکی از افرادی که به این قضیه‌معتاداست، تفسیر جالبی دارد. او می‌گوید "شما باید اینکاره متولدشده‌باشید. یعنی در خونتان باشد." این تفسیرشاید بیان‌کنندهٔ آن باشد که چرا عدهٔ بسیاری از این بدلها باید دارای دوستانی دربین تهیه‌کننده‌ها، کارگردانهاو هنرپیشه‌ها بوده باشند. (بعنوان مثال کی مارکس یکی از همسران سابق "گروچو مارکس" سالها کارش بازی در نقش بدل‌ها بوده است). جان پاولیک یکی از مدیران مرکزهنرپیشه‌یابی علت تأخیر در عضویت پذیری این موسسه را بدین‌شرح‌تعبیرو تفسیر می‌کند که: تهیه کنندگان تمایلشان در اینست که هرچه ممکن است از بدل‌های کمتری استفاده کنند. اگر احتیاج به‌افراد بیشماری باشد، آنها ترجیح می‌دهند که به‌اسپانیا بروند و از ارتش این افراد را اجاره کنند. در محدودهٔ ۳۰۰ مایلی اطراف هالیوود تهیه‌کنندگان ملزم به‌استفاده از اعضای اتحادیه هستند. اما در خارج از این دایره، آنها هرآنچه که دلشان بخواهد می‌توانند انجام دهند و این بهترین دلیلی است که بیشتر فیلمها در محل اصلی فیلمبرداری می‌شوند.

سیاهی لشگر غیر حرفه‌ای

فیلمسازان در سالهای اخیر، به‌این واقعیت پی برده‌اند که فیلمبرداری در خارج از شعاع پوشش هالیوود می‌تواند متضمن منافع‌زیادتری باشد. دینو دولارنتیس، پنج هزار نفر از افراد شهر نیویورک را بکار دعوت کرد و باصطلاح آنها را اجاره کرد تا بدون گرفتن هیچ پولی صف پلیسهای محافظ‌را که در مقابل مرکز جهان تجارت در اطراف جسد کینگ کونگ ایستاده بودند، خروشان بشکافند و بر بالای جسد او که



سرنوشت سیاهی لشگر، روز بروز در برخوردن کارتهای اسامی موجود در مرکز هنرپیشه‌یابی تعیین می‌شود.

از بالای آسمانخراش ۱۱۰ طبقه‌ای افتاده و مرده بود، جمع شوند. دولارنتیس به‌این ترتیب توانست اعتبار و سندیت بیشتری در مقایسه با تکراراین صحنه در هالیوود بدست آورد، در حالی که بدون خرج و تنها بااستفاده از هوش و قریحه‌اش این‌کار را کرده بود.

استودیوهای فیلمبرداری هم مانند فیلمسازان بخش خصوصی و یا مستقل، تمایل بیشتری به‌استفاده و بکارگیری بدلها در محل فیلمبرداری نشان می‌دهند. وقتی که کمپانی متروگلدوین مایر مشغول تهیه فیلم "فرار لوگان" در تگزاس بود، فیلمی که در قرن ۲۳ اتفاق می‌افتد، شهر دالاس مناسب‌ترین محل تشخیص داده شد، زیرا به‌این نتیجه رسیدند که در ۲۰۰ سال بعدی، دنیا به‌شکل این شهر درخواهد آمد. تهیه کنندگان فیلم، ۸۰۰ بدل محلی را به‌مدت ۴ هفته کار تمام روز استخدام کردند و ساعتی ۲/۵ دلار به‌هرکدام از آنها پرداختند.

اشتیاق و وازدگی

علاقه بدلها به‌سینما، همانطور که تجربه نشان داده، به‌علت همجوار شدن با بازیگران معروف و کارگردانهای با اسم و رسم برای‌چند روز دوام دارد و به‌تدریج که جذابیت محیط برای تک‌تک بدلها کمتر می‌شود، آنها علاقه‌شان را از دست می‌دهند و با بیکار نشستن و دیدن صحنه‌های تکراری، در آنها وازدگی پدید می‌آید. ضمن آنکه احساسی از حرفه‌ای شدن و غرور کاذب هم در آنها رخ می‌نماید. اما از طرف دیگر تعجب‌انگیز نیست که بسیاری از کارگردانها ضمن آنکه از استفاده از بدلهای

اشتیاق و جاذبهٔ سینما، در برخورد مستقیم، در سیاهی‌لشگر و بدلها تبدیل به‌وازدگی می‌شود.

محلی استقبال می‌کنند، به‌استفاده از بدلهای تعلیم یافته هم معتقد هستند. رابرت وایز در یکی از فیلمهای اخیرش به‌نام "هیندنبورگ" از بدلهای تعلیم یافته کمک گرفت. او می‌گوید با وجود آنکه در استفاده از بدلهای محلی هیچوقت دچار مشکل نشده است، اما کار با حرفه‌ایها برایش راحت‌تر است. بسیاری از بدلها در ارتباط با مرکز هنرپیشه‌یابی زندگی را می‌گذرانند. "کارل برینیدل" سرپرست این موسسه که خودش هم از بدلهای زرنگ بوده است، آن را در حکم ستون فقرات بدنی می‌داند که تمام صنعت سینما بر روی‌آن استوار شده است. او می‌گوید که بین ۶۰ تا ۷۰ درصد کارهای انسانی سینما از طریق موسسه او انجام می‌شود، اما منکر آن ویژگیها و حالاتی است که مردم به‌موسسه نسبت می‌دهند و آنرا به‌اصطلاح قبضه کنندهٔ کارها می‌دانند.

کنترل بدلها

او در برابر این پرسش که مرکز هنرپیشه‌یابی تا چه حد در احوال بدلها دقیق می‌شود می‌گوید: "ما تا حد امکان دربارهٔ نحوهٔ رفتار و عادات همهٔ اعضاء دقت می‌کنیم. بنابراین می‌توانیم پیشاپیش بگوییم که کدامیک از آنها بدرد کدام کارگردان می‌خورند. افراد اصلی، یعنی بدلهای درست و حسابی را کارگردانها به اسم می‌شناسند و اگر احتیاج داشته باشند، فرد مورد نظر را طلب می‌کنند. بنابراین ما رویشان حساب می‌کنیم و همیشه در صدد آن هستیم که کاری برای آنها جور کنیم. البته باید گفت که موقعی که اطمینان ما به‌یک نفر جلب شد، دیگر دنبالش تا محل فیلمبرداری نمی‌رویم که کارش را زیر نظر بگیریم. نگران این نیستیم که چنین شخصی از زیر کار دربرود. اما قضیه درمورد تازه‌کارها فرق می‌کند و مجبوریم که آنها را کنترل کنیم. برای این‌کار، با دستیار کارگردان صحبت می‌کنیم."

وی دربارهٔ افرادی که برای یافتن کار، به اصطلاح در مرکز هنرپیشه‌یابی بست می‌نشینند، می‌گوید: "هیچ‌کس برای بازی داده شدن، در مرکز هنرپیشه‌یابی بست نمی‌نشیند. البته نمی‌توان همه را کنترل کرد. من نمی‌توانم به‌یکی از مدیران‌که گوشهٔ چشمی به یک بدل دارد، بگویم که کار کمتری به او بدهد. اینها چیزهایی است که ثابت کردنش مشکل است اما بهرحال، خیلی بندرت پیش می‌آید."

بعضی از فیلمسازان و کمپانیها از موسسه هنرپیشه‌یابی درخواستهای غیرمعمول‌و غیر معقولی دارند. می‌گوید: "بطور مثال باید از وودی آلن یاد کنم که اغلب درخواستهایش خنده‌دار است. عدهٔ زیادی از ما بچه خردسال می‌خواهند، اما قانون به‌ما اجازه نمی‌دهد که بچه‌های کمتر از ۱۵ روزه را به‌کار دعوت کنیم! قبلاً" یک خانوادهٔ کامل‌بدل دراختیار داشتیم که اسمشان "گریف" بود و تصور می‌کنم که در همان محوطهٔ کمپانی مترو، نسل اندر نسل بدنیا آمده و زندگی کرده بودند و درست مشابه اغلب بدلهایی که ما اکنون با آنها سر و کار داریم، آنها هم برای صنعت فیلمسازی بسیار مهم بودند. راس‌هانتر، وجود بچه‌ها را در فیلم به‌عنوان تار و پود این صنعت توصیف می‌کند و معتقد است که بدون آنها نمی توان فیلم ساخت. رابرت وایز ضمن طرفداری از بدلها و سیاهی لشگرها می‌گوید که وجود آنها برای نمای ظاهری فیلم، حیاتی و اساسی است.

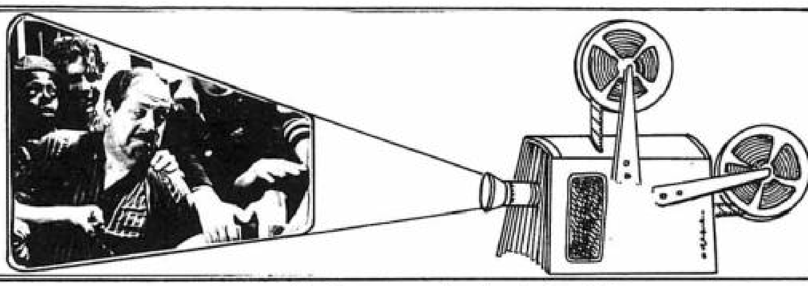
او می‌گوید یکی از بهترین راههای شناسایی یک بدل و حتی یک بازیگر آن است که عکس‌العمل او را در مواقعی که کار فیلمبرداری به درازا می‌کشد، بررسی کنیم و این قضیه در اغلب فیلمها اتفاق می‌افتد.

وقتی که هنرپیشه اصلی بهر دلیل در صحنه حضور ندارد و فیلمبرداری باید ادامه یابد، در این موارد یکی از بدلها را به‌لباس هنرپیشه موردنظر درمی‌آید و از او در حالی که پشت به دوربین است، فیلمبرداری می‌کنند، به‌طوری که هرکس فیلم را می‌بیند، نمی‌تواند اصل را از بدل تشخیص دهد."

بسیاری از فیلمهای سینمایی بدون‌وجود بدلها هرگز ساخته نخواهد شد، اما اینها همان کسانی هستندکه سرنوشتشان روزبروز در برخوردن کارتهای‌اسامی موجود در دست مدیرهای مرکز هنرپیشه‌هایی تعیین می‌شود.

بحثی در بارهٔ فیلمنامه‌نویسی

نوشته‌ای برای دیدن نه برای خواندن



کوروساوا، گفته‌ای بدین مضمون دارد که "بدون یک فیلمنامهٔ خوب، مقتدرترین کارگردانهای دنیا هم نمی‌توانند فیلم خوبی بسازند." همین نکته، طلسمی است که با آن می‌توان سینمای بیمار ایران را نجات داد. فیلمنامه‌نویس‌های ما می‌بایست نه فقط فنون اصلی، که همهٔ ترفندها و پیچش‌های یک فیلمنامهٔ محکم را فراآموزند. دیدن بسیاری از فیلمها، ما را متوجه این نکته تاسف‌انگیز می‌کندکه اکثر آنها، حتی دم دست‌ترین کتاب موجود در این رشته (فن سناریونویسی نوشتهٔ، یوجین ویل، ترجمهٔ پیام) را نیز نخوانده‌اند.

اگر مسئله را با بی‌دقتی نگاه کنیم، تصور خواهیم کرد که برای به‌وجود آوردن یک فیلمنامهٔ خوب، می‌بایست به سوی نویسندگان ادبیات روی آورد. این طرز تفکر، به‌کلی غلط وناشی از ندانستن "سینما"ست. شایدعلت چنین طرز تفکری، این باشد که ما فقط داستان قوی را لازمهٔ یک فیلمنامه می‌دانیم. این درست است، و به قولی فیلمهای خوب همهٔ دارای داستانی قوی هستند. اما داستانی قوی که خوب تعریف شده و دارای ساختمان محکم سینمایی است. به کسی می‌گوییم "فیلمنامه‌نویس خوب" که هم فن فیلمنامه نویسی‌را بداند و هم تمامی اصول قصه ادبی را. اما یک قصه‌نویس ملزم نیست که فن فیلمنامه را هم بداند. چنانکه بسیاری از کارگردانها، هنگامی که با یک نویسندهٔ ادبیات در فیلمی کار کرده‌اند، هیچگاه به‌تفاهم نرسیده‌اند. جان هستون، فیلمنامه‌ای را که ژان پل سارتر برای فیلم "فروید" نوشته بود، رد کرد و ارسن ولز برسر فیلمی دیگر، کارش با ارنست همینگوی به زدوخورد کشید!

قصه‌نویس، متنی‌را می‌نویسد که خواننده آن‌را "مجسم می‌کند" و فیلمنامه‌نویس متنی را می‌نویسد که تماشاگر "می‌بیند". به تعریفی دیگر، حاصل کار قصه‌نویس "خواندنی" است وحاصل کار فیلمنامه‌نویس، "دیدنی".

قصه‌نویس حرفش را بی‌واسطه با خواننده درمیان می‌گذارد: آنچه می‌نویسد، خواننده می‌خواند. اما فیلمنامه‌نویس با یک واسطه فیلمنامهٔ خود را می‌نویسد :آنچه‌نوشته می‌شود، ابتدا به شکم دوربین می‌رود و بعد روی پرده منعکس می‌شود. تماشاگر بر روی همین پرده است که با محصول کار فیلمنامه‌نویس آشنا می‌شود، نه هنگامی که فیلمنامه نوشته می‌شود.

داستان و فیلمنامه، آنقدر متفاوتند که اگر بخواهند قصهٔ واحدی را هم تعریف کنند، دوتاثیر مختلف برجای می‌گذارند. فرض کنیم که در قصه‌ای، حوادث به‌ترتیب الف + ب+ج پشت سرهم قرار گیرند و تاثیر "د" از آنها حاصل شود. در فیلمنامه، همین حوادث، با همین‌ترتیب الف+ ب + ج تاثیر دیگری ایجاد می‌کند. حالا اگر عمدا" بخواهیم که در سینما نیز همین تاثیر "د" نتیجه شود، باید ترتیب حوادث را بهم بریزیم‌وبسته به محتوای قصه مثلا" به صورت ب + ج + الف درآوریم.

قصه‌نویس، به دلیل آن‌که خواننده با تجسم حوادث در ذهنش، پیام او را دریافت می‌کند، اگر اصول فیلمنامه نویسی‌را نداند، بازهم کمبودی ندارد. اما فیلمنامه‌نویس، از آنجا که هم باید رشد و تکامل داستان را نشان دهد و هم آن را برای ضبط در دوربین آماده کند، باید هردو فن را در چنگ خود داشته باشد. از همین روست که برای بازسازی یک رمان ادبی در قالب سینما، حوادث و آدم‌های آن را گرفته و بعد از ذوب کردن، در قالب دیگری که فراخور حال سینما باشد می‌ریزیم.

رابرت بالت، که براساس کتاب "دکتر ژیواگو" نوشتهٔ بوریس پاسترناک فیلمنامه‌ای برای دیوید لین نوشت، می‌گوید: وقتی می‌خواهیم رمانی را به فیلم در بیاوریم اول آن را می‌خوانیم، بعد از پنجره بیرونش می‌اندازیم! و آنگاه از صفر شروع به نوشتن فیلمنامه می‌کنیم.

فیلمنامه، در سینما اهمیت زیادی دارد. پاره‌ای از منتقدان، برخلاف پندار رایجی که فیلم را محصول کوشش کارگردان می‌دانند، معتقدند که سازندهٔ اصلی یک فیلم، فیلمنامه نویس‌آن است. و به همین دلیل درباره قسمت مشخصات فیلم، اول نام فیلمنامه‌نویس را می‌نویسند. پایه‌گذاران "نگرهٔ موءلف" نیز، گروهی از فیلم‌ها را به سبب فیلمنامهٔ آنها، در ردیف سینمای موءلف آورده‌اند.

آنچه مسلم است یک فیلمنامه‌نویس حتما" باید همهٔ فنون سینما را بداند، اما لازم نیست که یک کارگردان با فن نگارش‌آشنا باشد، چنانکه عده‌ای از کارگردانهای بزرگ سینما، هرگز دراین زمینه دست به قلم نبرده‌اند.

وقتی رمان خوبی را می‌خوانید، از آن لذت می‌برید. ولی خواندن یک فیلمنامهٔ خوب نه‌تنها لذت‌بخش نیست حتی ممکن است خسته‌کننده هم باشد. چرا؟ به دلیل آنکه فیلمنامهٔ خوب، طوری نوشته شده است که بیشتر مطالبش از طریق بازسازی، و دیدن بر روی پردهٔ سینما، قابل فهم خواهد بود. بزرگترین اشتباه یک فیلمنامه‌نویس این است که چگونگی نقل کردن داستان را از موضوع آن جدا بداند. چیزی بنام "داستان بزرگ" یا "داستان کوچک" معنا ندارد. در سینما فقط داستان بد و خوب وجود دارد. فیلمی که محورش، برخورد قدرت‌های بزرگ دنیا باشد (وظاهرا" می‌خواهد پیام مهمی را برساند) اگر ساختمان خوبی نداشته باشد، فیلم بدی است. و فیلمی که قصه‌اش دربارهٔ پدری‌ست که با پسرش تفاهم ندارد (و ظاهرا" موضوع کم‌اهمیتی است)اگر بدون نقص تعریف شود، حتما" فیلم خوبی است. به همین دلیل، نحوهٔ بیان یک فیلمنامه دارای حداکثر اهمیت است.

یکی از اساسی‌ترین ارکان یک فیلمنامهٔ خوب، رعایت گفتهٔ قدیمی و مشهور ارسطواست که اثر هنری را مرکب از "آغاز ـ وسط ـ و پایان" می‌داند. همین‌اظهارنظر ساده، که بسیار بدیهی به‌نظر می‌رسد، در اکثر فیلمنامه‌ها رعایت نمی‌شود. آغاز، آن است‌که قبل از آن هیچ‌چیز نباشد ولی طبعا" بعد از آن چیزی هست. "وسط" یعنی آنکه ضرورتا" قبل و بعد داشته باشد. و پایان آن است که از لحاظ منطقی بعد از آن هیچ‌چیز نباشد. یک فیلمنامهٔ بد، از نقطه‌ای شروع‌می‌شود که قبل از آن، مطالب بسیاری برای گفتن وجود دارد. وسط آن هیچ ربطی به صحنه‌های قبل و بعد ندارد. وبدتر از همه این که در نقطه‌ای تمام می‌شود که داستان عملا" هنوز ادامه دارد! بسیاری از فیلمنامه‌ها چنین سرنوشتی دارند.

ادوارد مورگان فورستر درکتاب جنبه‌های‌رمان، یکی‌ازاصول‌داستان‌گویی را‌این می‌داند که‌خواننده واقعا" بخواهد بداند که "بعدا" چه‌می‌شود؟". آنگاه مثالی می‌آورد از شهرزاد قصه‌گو، که گرفتار خلیفه‌ای شده بود که هرشب کنیزی را عقد می‌کرد و با پایان گرفتن شب‌او را بدست جلاد می‌سپرد. شهرزاد، برای اینکه از مرگ رهایی یابد، برای خلیفه قصه‌ای تعریف می‌کند که هزار و یکشب طول می‌کشد. خلیفه که بعد از پایان هرشب می‌خواست بداند که بقیهٔ قصه چه می‌شود. کشتن شهرزاد را به تعویق می‌انداخت، و عاقبت هم از مرگ او درگذشت. بیشتر فیلمنامه‌نویس‌ها، از برانگیختن اینکه تماشاگر با علاقمندی حوادث فیلم را دنبال کند عاجزند. احتمالا" هرکدام از آنها در موقعیت شهرزاد قرار می‌گرفت، همان شب اول سرش را برباد می‌داد.

متاسفانه این طرز تفکر نادرست وجود دارد که اگر فیلمی دارای شور و هیجان باشد، از هنر منحرف و ناسالم است. به همین دلیل فیلم‌هایی که به قصد متفاوت بودن از این ویژگی ساخته می‌شوند، به رغم صمیمیتی که در سازندگانشان وجود دارد، بسیار سرد و کسل کننده‌اند. بی‌هیچ تردیدی، چنان هنری دارای محتوایی عوام فریبانه است، اما چه‌بسا برای بیان محتوایش از روش بسیار درست استفاده کند. اگر ما این روش درست را، فقط به صرف این که در چنان فیلمهایی مورد استفاده قرار گرفته، مردود بشماریم، ولو اینکه تماشاگری را هم به سالن بکشانیم، راضی بیرون نمی‌فرستیم. درحالیکه آن فیلمها به سبب نحوهٔ بیان درست، خریداران بی‌شماری برای خود دست‌وپا می‌کنند.

موضوع دیگری که بلای جان فیلمنامه نویسان ما شده، اینست که می‌خواهند در یک فیلم، داستان‌های متعددی تعریف کنند. چند گانگی در فیلمنامه، فیلم را ضایع می‌کند. درست است که می‌بایست در فیلمنامه، داستان فرعی هم گذاشت، اما این فرق می‌کند با این که دو یا چند داستان تعریف کنیم. این روش غلط، تماشاگر را گیج می‌کند و اجازه نمی‌دهد با آدم‌های فیلم خو بگیرد و به خلوتشان راه بیابد.

زمان هم در فیلمنامه، یک عامل اساسی است. در ادبیات، داستان کوتاه با این فرض نوشته می‌شود که خواننده اصول کلی شخصیت‌ها را از پیش می‌داند. در اینجا نویسنـــده شخصیت‌هایی دارد که زحمتی برای تکامل و تحولشان نکشیده. زمان نیز بسیار گرانبهاست و از آنجا که بطور معمول داستان کوتاه، در زمان کوتاهی هم اتفاق می‌افتد، هیچ لحظه‌ای نباید به هدر برود. بعضی ازفیلمنامه‌ها از حیث زمان، قابل مقایسه‌با داستان کوتاه‌اند. مثل "حادثه" ساختهٔ لاری پیرس، که زمان وقایع فیلم تقریبا" به اندازهٔ زمانی است که داریم فیلم را می‌بینیم. اگر فیلمنامه طوری نوشته می‌شد که گویی فیلم می‌خواست زمانی طولانی را در بر بگیرد، شکستش حتمی بود. در رمان، زمان طولانی‌تر است، و نویسنده وقت فراوانی برای تکوین شخصیت‌ها و تحول داستان دارد. بعضی از فیلمها به مثابهٔ یک رمان‌اند. مثل "عیسی ابن‌مریم" ساختهٔ فرانکو زفیره‌لی. اگر فیلمنامه‌نویس، در این فیلم زمان را طوری به جریان می‌انداخت که گویی وقایع در مدت محدودی می‌گذرند، به سبب آن که بسیاری از حرفها ناگفته می‌ماند، دچار شکست می‌شد.

از آنجا که در هر موردی همیشه استثنا وجود دارد، می‌توان به‌رمان‌هایی اشاره کرد که زمان درآنها طولانی نیست. مثل "گزارش یک مرگ" نوشتهٔ گابریل گارسیا مارکـزکه فقط در طول چندساعت اتفاق می‌افتد. از میان آثاری که می‌شناسیم، فورستر در "جنبه‌های رمان"، یوجین ویل در "فن سناریونویسی"، و جمال میر صادقی در "قصه، داستان کوتاه، رمان" دربارهٔ زمان بحث کرده‌اند. از آنجا که گفتیم فیلمنامه‌نویس می‌بایست داستان ادبی را هم بداند، مراجعه به هر سه کتاب برای او بی‌فایده نیست.

«وقتی می‌خواهیم رمانی را بـه فیلم در بیاوریم، اول آن را می‌خـوانیم، بعد از پنجره بیرونش می‌اندازیم!»

خواندن یک فیلمنامهٔ خوب، لذت‌بخش نیست زیرا بـرای خواندن نوشته نشده است.

در فیلمنامهٔ خوب، نه فقط زمان، که هیچیک از جزئیات دیگر بی‌مصرف نمی‌ماند. چخوف می‌گوید اگر تفنگی را در پردهٔ اول‌نشان دادید که به دیوار آویزان است، در پردهٔ دوم یا سوم باید حتما" گلوله‌ای با آن شلیک شود، و گرنه وجودش زیادی است. توجه به این جزییات سبب می‌شود که صحنه دارای روح زندگی باشد. اما این تنها کافی نیست، هرصحنه باید با صحنهٔ قبل و بعد، پیوند دراماتیک داشته باشد و در نتیجه تماشاگر عمق را حس کند. برای رسیدن به این هدف باید فیلمنامه را طوری نوشت که‌هر صحنه، از دل صحنهٔ پیش از خود، زاییده شود. اجرای همین دقایق فنی چنان اهمیت دارد که می‌توان با حذف و پس و پیش کردن صحنه‌هایی از یک فیلمنامهٔ بد، از آن فیلمنامهٔ بهتری ساخت.

فیلمنامه‌نویس باید مواظب احساساتش باشد. حفظ خونسردی، در حرفهٔ او یکی از اصول کار است. اگر از قهرمانی که دوست دارد جانبداری کند و شخصیت دیگری را که منفی می‌داند بکوبد، حاصل کارش مصنوعی و بی‌جان خواهد شد. او می‌تواند عاشق یکی‌از قهرمان‌هایش بشود، و یا به حال دیگری گریه کند، اما این احساسات باید از تماشاگر مخفی نگاه داشته شود. این مخفی کاری سبب خواهد شد که فیلمنامه، به زندگی واقعی نزدیک‌تر شود.

تماشاگر همیشه در سالن سینما منتظر است که آدم یا آدمهایی را ببیند که در طول فیلم تحول پیدا می‌کنند. اگر شخصیتی اصلی در فیلمی دچار تحول نشود، نشان می‌دهد که نویسنده از مسائل اصولی بی‌اطلاع است. ظاهرا" هرکسی که فیلمنامه می‌نویسد، این حقیقت را می‌داند. اما اشکال بزرگ در این است که در بسیاری از فیلمها، تحول، بسیار ناگهانی و سریع اتفاق می‌افتد. علت اینست که فیلمنامه‌نویس به وقایعی می‌پردازد که برای ایجاد تحول کافی نیست و چون می‌بیند که فیلم دارد تمام می‌شود و دیگر وقتی باقی نمانده، دل به دریا می‌زند و بطور ناگهانی وغیرواقعی، شخصیتی را از این‌رو به آن رو می‌کند.

مسئلهٔ "حرف" و "مطلب" و "پیام" هم جای بحث بسیار دارد. نکتهٔ مهم اینست که "پیام"، حاصل جست و جوی نویسنده و جزیی از سرشت او باشد. فیلمنامه‌نویسی‌که از پیش، پیامی را انتخاب می‌کند که بعد اثرش را برپایهٔ آن بنا نهد، از آنجا که این پیام از وجودش نجوشیده است و تنها به صرف اینکه زیباست انتخاب شده، اثری خشک و بی‌روح تحویل خواهد داد. به ویژه این که در ارائهٔ آن نیز صراحت بکار برده باشد. ساموئل گلدوین گفته است: اگر پیامی دارید بروید به تلگراف‌خانه! این پند خوبی است. اما نباید تصور شود که منظور او این بوده که فیلم بدون پیام باشد. زیرا همهٔ محصولات خودش مشحون از پیام (ازنوع خودش) است. اما پیامهای او صریح نیست و بطور مستقیم به سوی تماشاگر شلیک نمی‌شود. هیچچیز برای تماشاگر نفرت‌انگیزتر از آن نیست که او را دریک سالن تاریک بنشانند و بخواهند به وضوح و روشنی، مشتی شعار را (حتی اگر هم قبول داشته باشد) به مغزش فروکنند. در این خصوص، پیامی که بصورت کنایی ابلاغ شود موثرتر است. در سینما، پیام یک فیلم خوب، همان نتیجهٔ منطقی آن است. زیرا کلیهٔ امکاناتی که فیلمنامه‌نویس فراهم می‌آورد، بسوی مقصد واحدی نشانه رفته‌اند، که همانا پیام فیلم است.

مبحث فیلمنامه را، که در ایران به یک تحول ضروری نیاز دارد، باید بازهم ادامه داد. اما در پایان این نوشته، ناگزیرم به پنج نکته بسیار مهم از کتاب "فن سناریو‌نویسی" یوجین ویل، که رعایت آن در یک فیلمنامه بیش از حد تصور، ضروری است، اشاره کنم:

صفحهٔ ۳۳ ـ همینقدر که بدانیم فیلمسازان اولیه بدون استفاده از صدا کار خود را پیش می‌بردند بما می‌آموزد که می‌توانیم بدون بکاربردن گفتگو داستانمان را نقل کنیم. فیلمهای اولیه فقط با استفاده از چند نوشته که لابلای تصاویر می‌آمد، و بدون‌بکاربردن صوت، داستانی را به روشنی بازگو می‌کردند.

صفحهٔ ۹۰ ـ جهش‌های بی‌دلیل در سیرزمان فیلم حواس تماشاچی را منحرف میسازد و از این تـوهـم کـــه‌در زندگی شخصیت‌های فیلم شرکت دارند بازشان می‌دارد.

صفحهٔ ۱۸۷ ـ آنچه نهایت اهمیت دارد اینست که بدانیم فهم تماشاگر عاطفی است. فیلمی براساس حقایق عقلانی، باشخصیت‌هائی که نمی‌توانند عاطفه را احساس کنند یا دلیلی برای احساس ندارند، قابل فهم نخواهد بود.

صفحهٔ ۲۳۳ ـ در صورت امکان هر شخصیت اصلی باید حداقل یک صحنه با هر شخصیت دیگر ماجرا داشته باشدتا خصوصیات مربوطه هرکدام از آنها به تمامی بروز کند.

ایضا" صفحهٔ ۲۳۳ ـ اگر یک داستان غم‌انگیز دارای لحظه‌های آسایش بخش خنده‌دار نباشد، تماشاگر صرفا" برای رهائی از احساس تهییج شده خویش، غفلتا" در صحنه‌های جدی خواهد خندید. از آن طرف هم خنده آفرینان بزرگ گاهی لحظه‌های جدی ورقت انگیزی در بین صحنه‌های خنده‌دار می‌گنجانند چونکه بذله‌های بی‌وقفه و پشت سرهم اثر خنده و مضحکه را از بین می‌برد.

تورج زاهدی

بررسی کار بازیگران معروف سینما

شیوه‌های بازیگران نامدار

شاید فقط تعداد محدودی از بازیگران بزرگ سینما شیوه وفنون بازیگری را درمراکز مخصوص آموزش بازیگری فراگرفته باشند. آنها اغلب بطور اتفاقی به حرفهٔ بازیگری روی آورده‌اند و با توجه به ذوق و استعداد ذاتی خود به موفقیت و شهرت دست پیدا کرده‌اند.

هال هینسون در مقاله‌ای برای مجله سایت‌اند ساند (شمارهٔ تابستان ۸۴)، چگونگی کار بازیگران بزرگ سینما را، که از آنها بعنوان بازیگران صاحب سبک یاد می‌کنند، مورد بررسی قرار داده است. این مقاله را، در ترجمه، مقداری کوتاه کرده‌ایم.

زمانیکه در بازیگری از روش و اسلوب یاد می‌شود، بیدرنگ نام مارلون براندوبه ذهن می‌آید. او که به عنوان سمبلی از بازیگری خوب در سینمای جهان می‌درخشد، چنان با شیوه‌اش درهم آمیخته است که روش او به سبک در بازیگری بدل شده است. ناب‌ترین بیان شیوهٔ بازیگری در او متجلی می‌شود. رابرت دونیرو نیز که در فیلم "گاو خشمگین"، پنجاه پاند گوشت اضافی را تحمل کرد، خود بنوعی دیگر سمبلی در بازیگریست. دونیرو، وارث شیوه براندوست. هم براندو و هم دونیرو، با استلاادلر کار کرده‌اند و با "اکتورز استودیو" ۱ در ارتباط بوده‌اند. کار دونیرو، هم درگاو خشمگین و هم در "پدرخواندهٔ ۲"، چنان به‌براندو نزدیک می‌شود که براندو عنصری از شخصیت‌پردازی او و دستمایه‌ای برای ایفای بهتر نقشش می‌شود. شخصیتی که دونیـرو در گاو خشمگین ارائه می‌دهد، ارتباط مستقیمی به‌کار براندو در فیلم "در بارانداز" دارد. در جان بخشیدن به یک نقش، دونیـــرو عقاید استانیسلاوسکی را بکار می‌گیرد و در فیلمهای اخیرش مشکل می‌توان باور کرد که هنرپیشه‌ای درحال بازیگریست.

اهمیت بازیگری براندو

با فیلم "در بارانداز"، شخصیت‌جدیدی روی پرده نقش گرفت. قبلا فیلمهای آمریکایی چهره‌هایی مانند جیمز کاگنی و اسپنسرتریسی را به تماشاگران داده بودند، اما این چهره‌ها بیشتر وابسته به فرهنگ بومی آمریکا بودند و سبک کار آنها بیشتر درارتباط با تئاتر بود.

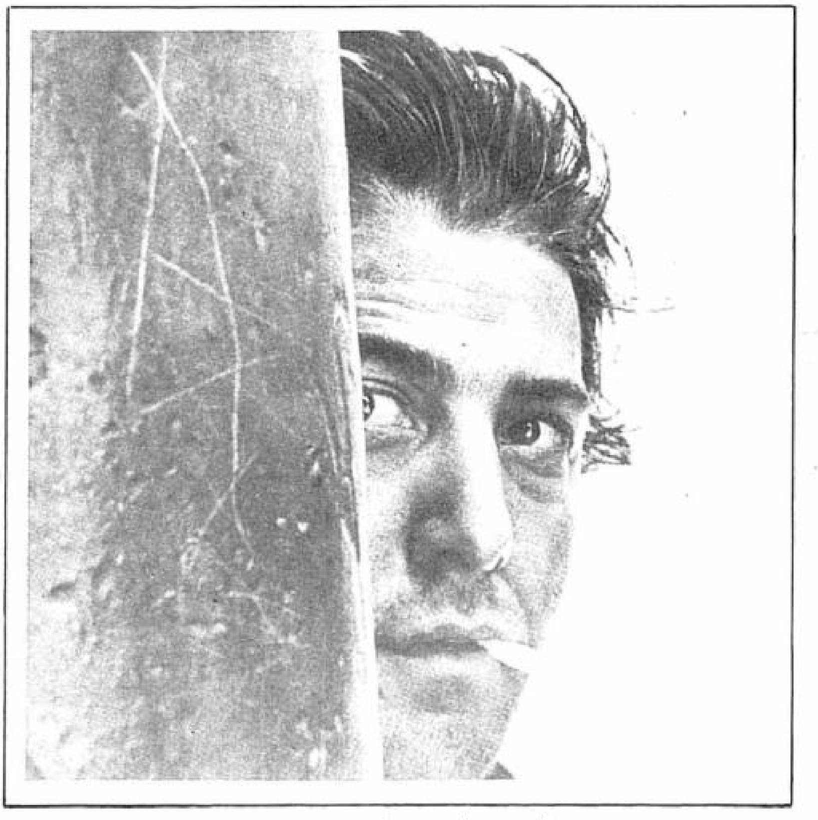
آنچه براندو به‌صحنه آورد، با سبک‌های اولیه بازیگری، که بیشتر به عنوان یک حرفه شناخته می‌شد تا هنر، متفاوت بود. آن زمان بازیگران بیشتر به جهت مهارتهایشان به عنوان یک سرگرم‌کننده مورد تحسین بودند تا قدرتشان در خلق یک شخصیت. سبک براندو، تمام قید و بندهای تکنیک‌های بازیگری تئاتر قدیمی را رها کرده بود و این عقیده را که ساخت یک شخصیت طی لحظه‌های مداوم تئاتری صورت می‌گیرد، بدور نهاده بود. بازیگران انگلیسی قدیمی تئاتر مانند لورنس الیویر، جان گیلگاد، و مایکل ردگریو، با پیچش و آهنگ خاصی که به بیان خود می‌بخشیدند تماشاگر را مجذوب می‌کردند اما کار براندو با آنان متفاوت است. او احساسات خود را منسجم می‌کند و به نحوی از آن بهره می‌گیرد که همان جاذبه درتماشاگر ایجاد می‌شود.

بازی براندو در فیلم دربارانداز بنقش "مالوی" چنان بربیننده اثر می‌گذارد که می‌تواند شکل‌گیری افکار و شخصیت او را مانند حبابهای آکواریوم که به سطح آب می‌رسند، مستقیما" مشاهده کند. هنگامی که مالوی از آنچه در اطرافش می‌گذرد آگاهی پیدا می‌کند، ما می‌توانیم افکار جدیدی را که به ذهن او می‌آید، کاملا احساس کنیم. باتوجه به بازی براندو، دربـارانــداز طلوع کارهای سینمایی هوشمندانه‌ای را که براساس کوشش و هنر یک فرد شکل می‌گرفت، نوید داد. براندو قبلا در فیلم "اتوبوسی بنام هوس" با الیا ـ کازان کار کرده بود. آنهادر سال ۱۹۴۷ نیز با همکاری یکدیگر آن را بروی صحنه برده بودند. در فیلم، براندو غنایی محرک و طنزی گیرا به نقش کاوالسکی بخشیده بود و شخصیت سازی او کاملا" زنده بود، ولی هنوز کار او بازیگری تئاتر بود که بر پرده سینما جان می‌گرفت، ولی اثری که بازی او بر پرده‌گذاشت، نشان از کار یک بازیگر معمولی برادوی نداشت.

بازی او و شاید نوعی سرکشی علیه قواعدمعمول محسوب می‌شد، ولی واجد فرم و اندازه کارهای کلاسیک بود. براندو در فیلم "مردان" ساختهٔ فرد زینه‌مان هم جنجال انگیز بود، ولی شاید کازان، که خود شیوه را نزد لی استراسبرگ آموخته بود، هنوز اثر خود را در او باقی گذارده بود.

تحول

از طریق کازان است که ما اثر مستقیم "گروه تئاتر" سالهای ۱۹۳۰ را بر کار اولین نسل بازیگران صاحب شیوه در "آکتورز استودیو" می‌بینیم. اولین عشق کازان، تئاتر بود. رویای‌او باید در "گروه تئاتر" شکل می‌گرفت. او به همراه دوستانش قصد داشتند تحولی در صحنه تئاتر آمریکا بوجود بیاورند. آنها برای تئاتر نشانه گرفته بودند، ولی نهایتا" هدف دیگری (سینما) را زدند. کازان هدف گروه تئاتر را چنین تشریح می‌کرد: "ما قصد داشتیم از مسائل عادی و روزمرهٔ زندگی مردم، جنبه‌های شاعرانه را آشکار کنیم. سپس عاملی دیگر، یعنی سیستم استانیسلاوسکی را به آن اضافه کردیم. استانیسلاوسکی، ما را



داستین هافمن در "کابوی نیمه‌شب"

وادار می‌کرد که بیشتر به زندگی انسانها توجه کنیم و مسائل اعماق زندگی آنها را بیرون بکشیم. فروید هم در آن زمان خیلی سرزبانها بود و عقاید او محبوبیت خاصی داشت. تمامی این گرایشها، اساس کار گروه تئاتر قرار گرفت." اثر همین عقاید که کازان از تئاتر به سینما آورد، نشانگر این بود که در سالهای ۵۰، او فیلمسازی متفاوت خواهد بود. او بیش از هر کارگردان دیگر، جنبه‌های زیبایی شناسی بازیگری را در نظر داشت. روش دگرگون او در بازی سینمایی و به ویژه در فیلمهایی که با براندو کارکرد، کاملترین اثر را برکار بازیگری سینمای آمریکا از زمان جنگ به‌بعد گذاشت.

گشایش "آکتورز استودیو"

در سال ۱۹۴۷، رابرت لوئیس به همراه کازان و چریل کرافورد، "آکتورز استودیو" را بنیان نهادند. پیام آنها این بود که شیوه[2]، در واقع سبک نیست، بلکه یک تکنیک ومراحلی از تمرینات است. "آکتورز استودیو" تنها مرکز پیشرفته آموزش براساس شیوه و اسلوب بازیگری بود و زبان جدیدی برای بازیگری



پل نیومن در "فرار از زندان"

ابداع شد. ولی این بدان معنا نیست که کار بازیگری ارزشمند سه دههٔ گذشته، صرفا روی کار بازیگران شیوه‌ای استوار بوده است، زیرا درکار بازیگرانی مانند نیک نولتی، رابرت ردفورد، و جین هاکمن که به روش مستقیم و غیر پیچیده به قالب یک شخصیت می‌روند، استحکامی دیده‌می‌شود که کمتر بدان توجه شده است."

از سوی دیگر در بازی جک نیکلسون پیچیدگی وتضاد خاصی وجود دارد. کار او ترکیبی‌از بی‌پروائی، ظرافت، و [illegible]‌ه‌های غیرمنتظره است. نیکلسون تمرینهای شیوهٔ بازیگری را داشته است و در سبک او ریشه‌ای واقع گرایانه دیده می‌شود. کار نیکلسون با بازیهای همفری بوگارت در سالهای ۱۹۴۰ خیلی تفاوت ندارد. در فیلمهایی مانند "پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته"، او به عمقی در شخصیت‌سازی دست پیدا کرد که همفری بوگارت در "شاهین مالت" و "گنج‌های سیرا مادره" دست پیدا کرده بود.

نسل جدید

بازی داستین هافمن شاید به اندازهٔ بازیگران دیگر طبیعی بنظر نمی‌رسد. هافمن بیننده را از مهارتهایی که بکار گرفته تا شخصیتی را شکل دهد، آگاه می‌سازد و ما هرگز این واقعیت را نمی‌توانیم از نظر دور کنیم که شاهد بازی یک هنرپیشه هستیم. هافمن مستقیما" با بیننده ارتباط برقرار می‌کند و ما را به افکار خودش دربارهٔ نقشی که ایفاگر آن است، راه می‌دهد. او درون یک شخصیت جای می‌گیرد، اما خارج آن هم هست. و فاصله‌ای را بین خود و شخصیت‌هایی که ایفاگر آنهاست، حفظ می‌کند. واقعیتی که او خلق می‌کند، دارای سبک است واثر کار او با هربازیگر دیگر آمریکائی متفاوت است.

پل نیومن که از ابتدای شروع حرفه‌اش با "آکتورز استودیو" در ارتباط بوده، بگونه‌ای دیگر متفاوت است، او مدیر فعلی این استودیو است، ولی هنگامی که از شیوهٔ بازیگری صحبت می‌شود، کمتر نام او به‌زبان می‌آید و این بدان جهت است که نیومن (همانطور که در فیلمهای "ضربه محکم"، "برانکس"، "غیبت‌مالیس" و حتی کار اخیرش، "هری وپسر"دیدیم) در یک‌شخصیت غرق می‌شود. چنان اعتماد و آرامشی در چهره او هست‌که بنظر می‌رسد بازیگری "شیوه‌ای" ازاو برنیاید. ولی شاید کار او فراتر از بازیگری از روی اسلوب باشد. زیرا او تعلیمات را بنحوی دیده است که قادر است زندگی درونی یک انسان عادی را با احساساتی کاملا" طبیعی ظاهر کند. نیومن، برخلاف آل‌پاچینو که شخصیت را در درون خود چون مادری محافظت می‌کند، حرکتی بیرونی دارد. روحیه‌ای سخاوتمند و دلپذیر دارد و به عنوان یک

بازیگر قادر نیست تماشاگر را بلرزه درآورد و احساسات قهرمانانه‌ای را که پاچینو یا دونیرو خلق می‌کنند، بوجود آورد. نیومن شخصیتی فهیم و استوار دارد و مشکل می‌توان او را در

نقش آدمهای سرکش و دیوانه تصور کرد (کاری که شاید تخصص بازیگران شیوه‌ای باشد) درکاراو هیچ پیچیدگی و ابهامی نیست و بنظر نمی‌رسد که رازی را پنهان کرده باشد. راز و ابهام شاید دستمایهٔ اصلی بازیگران شیوه‌ای باشد. شخصیتهایی که آنها ارائه می‌دهند، اغلب با تفکری عمیق احاطه شده‌اند. سکوتی غم‌انگیز آنها را فرا می‌گیرد و چنین بنظر می‌رسد که روح آنها در هاله‌ای از پر قرار دارد. زمانی که جان گارفیلد (که با گروه تئاتر کار کرده بود و سبک او نمونه‌ای از کارهای اولیه بازیگران شیوه‌ای بود) فیلم جنجال برانگیز" چهار دختر" را ساخت، به شخصیت فناپذیر موزیسین فیلم چنان پیچیدگی‌یی بخشید که گویی تمام انرژی و حرکت فیلم از آن ناشی می‌شد و عمق ملودرام را بیشتر می‌کرد. آل پاچینو نیز در فیلم پدرخوانده به نقش مایکل کورلئونه چنین جاذبه و استحکامی داشت. در پدر خواندهٔ ۱، براندو از نجواهای آزاردهنده به‌عنوان نمایش قدرت استفاده کرد. پاچینو هم سکوت پرمفهوم و بدخواهانه‌ای داشت که بیانگر اشغال شخصیت او بوسیله فساد اخلاقی خودش بود. برق خاصی در چشمانش دیده می‌شد و پوست او، استخوانها و صورتش را بهم می‌فشرد. با دیدن او متوجه می‌شدیم که چگونه بدکرداریهای پدرش در او قوت می‌گیرد. آنچه که برای پدر او طبیعی و حتی افتخارآمیز جلوه می‌کرد، در درون او وحشتی ویرانگر بود. سکوت او مملو از شعله‌های آتشی بود که در درونش زبانه می‌کشید. در کار بازیگران شیوه‌ای، فرم‌های بیانی زیرکانه‌ای هم وجود دارد. در "بابی دیرفیلد" ساختهٔ سیدنی‌پولاک بنظر می‌رسید که عینک آفتابی آینه‌ای آل پاچینو، نگاه تیز بین او را به درون منعکس می‌کند.

شیوهٔ مونتگمری کلیفت و رابرت دووال

در فیلمهایی مانند "جستجو"، "وارثه"، "رودخانهٔ وحشی" و "از اینجا تا ابدیت"، مونتگمری کلیفت شخصیت را چون رازی درخود پنهان کرده بود. در روش کلیفت، حجب وحیای خاصی وجود دارد و چنین بنظر می‌رسد که دوربین‌باید او را فریب دهد و یا نوازش کند تا بتوانیم هویتش را پیدا کنیم. نمی‌توان گفت که او نقش خود را مستقیما" آشکار می‌کند یا عمدا" پنهان می‌کند، بلکه او اجازه می‌دهد عواطفش بطور اتفاقی بروز کنند.

کار رابرت دووال هم به عنوان یک بازیگر قابل تعمق و بررسی است. دووال برای رفتار واقع‌گرایانه به روش خودش بیش از فرورفتن درقالب یک شخصیت، اهمیت قائل است. در فیلم "بخششهای‌محبت‌آمیز"[3] و همچنین نقشهای دیگرش در "سانتینی کبیر"و"اعتراف‌های واقعی"[4]، دوال خودش را در شیوه‌ای مستندگونه محبوس‌می‌کند که به اواجازه آرامش نمی‌دهد تا بتواند باتوجه به انگیزه‌های خودش بطور طبیعی بازی کند. دوال خواستار اینست که او را با مفاهیم خودش بپذیریم. او معتقد است که اگر بخواهد خواستهای تماشاچیان را برآورده‌کند، به‌خالص بودن کار بازیگری خود لطمه زده است.

رابرت دونیرو، و نمایش زندگی وحشت‌بار آمریکایی

بدون شک هیچ بازیگری به اندازهٔ رابرت دونیـــروقادر نیست زندگی خشونت‌آمیز و وحشت بار جامعهٔ آمریکایی را نشان دهد. در فیلمهایش با اسکورسیسی و در "پدرخوانده۲"، دونیـــروبیانگر زندگی غیراصولی اختلال‌آمیزی است که شاید بهترین وصف حال دوران ما باشد. فاصله‌ای بین او ونقشش وجود ندارد. تکنیک او قابل دیدن نیست، اما کامل‌بودن کار او را احساس می‌کنیم بدون آن که به عامل کنترل‌کننده در ساختن شخصیتهایش دست پیدا کنیم.

با این وجود کیفیتی سخت و غیرقابل انعطاف در کار او به چشم می‌خورد. او تمایلی به ارتباط با زندگی درونی یک شخصیت، بنحوی که انگیزه‌های آنرا بروز دهد، ندارد. او کمتر از هر بازیگر دیگری روانشناسانه است. در"گاو خشمگین" به ما می‌گوید که هرکوششی برای شناخت جک لاموتا (قهرمان فیلم) بیفایده است و اگر انتظار داشته باشیم که محرکهای یک شخصیت را پیدا کنیم، در اشتباهیم. اگر در "در بارانداز" براندو درهای تفکرمالوی را برما می‌گشاید، درگاو خشمگین دونیرو گامی جلوتر می‌رود. او درها را کاملا باز می‌کند اما فقط تهی‌بودن او مشاهده می‌شود. زمانی که لاموتا در سلولش سرودست خود را بسختی به دیوار می‌کوبد، شاید می‌خواهد راهی به درون خود پیداکند. دونیرو در"رانندهٔ تاکسی" غولی پرتوان است که عاملی مرگبار در پشت چشمانش دارد. مسائل شهر به همانگونه که برتراویس (قهرمان فیلم) فشار می‌آورد، برای ماهم سنگین است و در درون ما می‌خزد و ما نمی‌توانیم خود را رها کنیم و دراز خود بیخودشدن او شرکت می‌کنیم. زمانی که او منفجر می‌شود، گرچه کمی به‌حال خود باز می‌گردیم، ولی بیشتر عواطفمان هنوز با اوست زیرا که عکس‌العملهای او با ما یکسان شده است. دونیرو در نقش پاپکین در فیلم "سلطان کمدی" از دنیای خودش در ابتدای زندگی بریده است و تمام هویت او را شخصیتی پوشالی که از تلویزیون کسب کرده تشکیل می‌دهد. احساسی که به‌هنگام تماشای یک نقاشی سوررئالیسی داریم، نقاشی در تمام جزئیات کامل است ولی در مجموع، حالت منسجمی را نمی‌توانیم پیدا کنیم.

کـارهای سینمایی اسکورسیسی و دونیرو را می‌توان با فیلمهای کازان و براندو مقایسه کرد. کازان گفته بود که دوربین فیلمبرداری فقط ضبط کنندهٔ لحظه‌ها نیست، بلکـه میکروسکوپ هم هست. بازیگران او، امکاناتی را که در یک دوربین نهفته است، کشف می‌کنند.

بازیگرانی که با کارگردانهایی چون‌کازان، مارتین ریت، وسیدنی لومت کار می‌کنند، از دوربین برای خلق واقعیتی استفاده می‌کنند که بیشتر شخصی است وسعی دارد رابطه‌ای صمیمی و تله پاتیک با تماشاگر برقرار کند. دونیرو و اسکورسیسی رابطهٔ بخصوصی رابین دوربین و بازیگر برقرار کرده‌اند و بنظرمی‌رسد که دونیرو با قدرت دوربین، در کشف شخصیت یک بازیگر مبارزه می‌کند.

یکی‌شدن با نقش

لی استراسبـرگ زمانی ادعا کرد که ساده‌ترین نشانهٔ بیان عقاید استانیسلاوسکی، بازیگرانی هستند که سعی دارند بازی نکنند بلکه خودشان باشند. فضای تهی و مرگباری که در کار دونیرو ورابرت دوال مشاهده‌می‌کنیم، نتیجهٔ تمرکز دوربین در نقطهٔ توخالی‌ایست که نماد شخصیت بازیگر باید درآنجا باشد.

هیچ بازیگر آمریکایی مانند براندومستقیما" وچنین پرتوان، از درون خودرا به خارج‌نیاورده است. جوهری شخصی و متمایز در کار براندو وجود دارد و همین عامل کار او را مخاطره‌آمیز، مستقیم و محرک می‌کند. براندودر سطحی روانشناسانه و عمیق، با شخصیتی که ارائه می‌دهد یکی می‌شود. قدرت بازسازی او و از ذوق تکنیکی یا توان او در بیان ناشی نمی‌شود بلکه در درک باطنی و عمیق او از نقشهائی است که ایفاء می‌کند، بنحوی که ابعادشخصیتی او با نقشی که بازی می‌کند قابل تفکیک‌نیست.

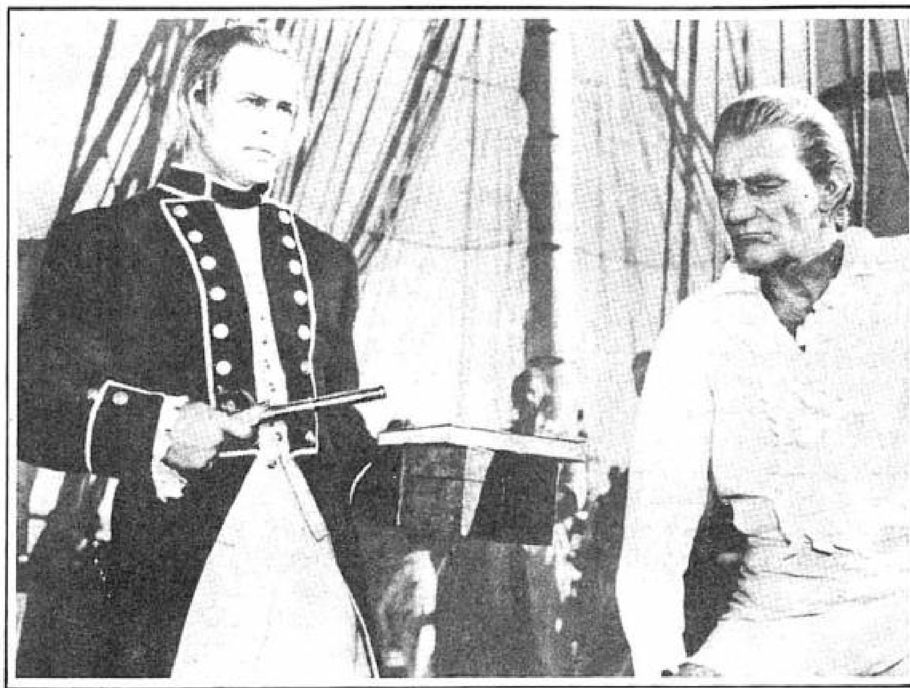
ترجمهٔ: فریدون شفقی

۱) Actors Studio

۲) Method Acting نوعی بازیگری ملهم از تکنیک استانیسلاوسکی.

۳) Tender Mercies

۴) True Confessions



مارلون براندو، همراه با تریورهاوارد، در "شورش در کشتی بونتی"



جک نیکلسون، در "پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته"



نمایی از فیلم کوتاه "حوزهٔ استحفاظی" ساختهٔ "آرپیک باغداساریان" که در دو جشنوارهٔ خارجی به‌نمایش درآمد و در یکی از آنها جایزه‌ای گرفت.

سال شمار سینمای پس از انقلاب - ۷ | ۱۳۵۹

"سال شمار سینمای پس از انقلاب" بررسی سال به سال رویدادهای سینمایی ایران در پنج سال اخیر است. عمدهٔ تکیه مطلب، بر روی فیلمهای ایرانی به‌نمایش درآمده در هر سال است و سایر مسائل به‌طور گذرا مورد اشاره قرار خواهد گرفت.

نوشته‌های سینمایی، و...

با ممنوع شدن ورود فیلم، دفتر فرهنگی‌سفارت شوروی که قبل از آن هم در زمینهٔ فروش فیلم کار می‌کرد، فعالیت شدیدی را آغاز کرد. سفارت شوروی، تنها سفارتخانه‌ای بود که براساس یک قرارداد همکاریهای فرهنگی و اقتصادی، مجاز به فروش فیلم بود، و به‌علاوه این امتیاز را هم برای خریداران داشت که فروشنده دم دست بود و مانند فیلمهای کمپانیهای غربی مقرراتی مانند "رویالتی" که دست‌وپاگیر آنها باشد، در این مورد وجود نداشت. انبار واردکننده‌ها، و دربی آن پردهٔ سینماها، پرشد از فیلمهای ساخت شوروی، آن هم به قیمت بسیار ارزان. فیلمهای پرفروشی مانند "کودتا" و "شب روی شیلی" (البته پیش از آن تاریخ) به‌قیمت حدود سی‌هزار تومان فروخته شد. دفتر فرهنگی‌سفارت شوروی ــ که‌ناگفته پیداست هدفهای تبلیغاتی را دنبال می‌کرد ــ در فروش فیلم، دستی گشاده داشت و چوب حراج را زده بود. فیلمهای بیست‌هزارتومانی و ده‌هزارتومانی، فراوان در لیست فیلمهایش وجود داشت. حتی سه فیلم به قیمت ده‌هزارتومان. هشت کپی فیلم "چگونه فولاد آبدیده شد" به قیمت ۶۵ هزارتومان به وسیله این دفتر فروخته شد و حتی گاهی به خریداران، فیلم‌رایگان به عنوان کادو داده‌می‌شد. یکی از واردکنندگان بزرگ که چندی بعد با مبلغ هنگفتی پول‌از کشور گریخت، درازای خرید پنجاه فیلم از این دفتر، ده فیلم هم کادو گرفت. برای نمونه، او بعدها فیلم "درخت آرزو" را (یکی از این فیلمهای کادویی، که البته اجازهٔ نمایش نگرفت) با هزارمنت به مبلغ چهل هزارتومان فروخت. حتی "حسین اف" سرپرست دفتر فرهنگی سفارت شوروی، مانند برخی از میوه‌فروشها، جنس‌های خوبش را برای مشتریهای مخصوصش نگه می‌داشت.

ناگهان اداره نظارت و نمایش با تورم فیلمهای ساخت شوروی که برای گرفتن پروانهٔ نمایش ارائه می‌شدند روبرو شد، وگرچه بسیاری از آنها رد شد، اما فیلمهایی که پروانه گرفت آنقدر زیاد بود که تا مدتها، سینماهایی‌دربی فیلمهای ساخت شوروی نمایش می‌دادند.

بنابرآمار ارائه شده از سوی حجت‌الاسلام اردستانی (اطلاعات ۲۱ر۸ر۶۰) از ۲۷۲ فیلم پروانه گرفته (از میان ۷۵۷ فیلم ارائه شده به شورای بازبینی فیلم) در فاصلهٔ دوازدهم مهر ۵۹ تا دهم آبان ۶۰، شوروی با ۵۷ فیلم مقام اول را داشت. شمار فیلمهای بقیه‌کشورها به این ترتیب بود: ایران ۴۰ فیلم، اعم از تولید قبل‌و بعد ازانقلاب، آمریکا ۲۵ فیلم، انگلستان ۲۲ فیلم، ایتالیا ۳۹فیلم، فرانسه ۱۳ فیلم، یوگسلاوی ۷ فیلم، وبقیه از کشورهای دیگر. مسعودشاهی‌سرپرست ادارهٔ نظارت و نمایش درگفتگو با روزنامهٔ کیهان (۹ر۱ر۶۰) دراین‌باره گفت:

"ما ورود فیلمهای خارجی را ممنوع کرده‌ایم. البته در حال حاضر مسئلهٔ ما دفتر فرهنگی سفارت شوروی است که فیلمهایی بدون هیچ مجوزی وارد می‌کند و با قیمت ارزان دراختیار افراد قرار می‌دهد. این مورد را وقتی با آنها مطرح می‌کنیم می‌گویند در رابطه با مسائل فرهنگی است و البته به ما قول داده‌اند تا ۶ماه دیگر فیلمی وارد نکنند تاتصمیم مقتضی گرفته شود."

مهدی کلهر نیز در یک گفتگو (اطلاعات ــ ۲ر۴ر۶۱) درهمین زمینه اظهار داشت:

"نکتهٔ مهمی که درسال ۵۹ و اوایل سال ۶۰ درگیرآن بودیم، ورود بیش‌از حد فیلمهای شرقی بود که میزان آن به ۷۰ تا ۸۰ درصد کل فیلمهای وارداتی رسیده بود. به‌همین دلیل با کنترلی که صورت‌گرفت، شماراین‌گونه فیلمها به مرز ۵۰ درصد رسید و اکنون تا آنجا که‌اطلاع دارم، به ویژه در این چندماه اخیر به‌ندرت فیلمهای شرقی پروانهٔ نمایش گرفته‌اند."

شدت‌گرفتن رواج ویدئو

درسال ۵۹، استفاده‌ازویدئوافزایش‌یافت وسیرصعودی‌بهای‌دستگاه‌های ویدئو تیپ، که بسیاری از آنها به‌طورقاچاق‌واردمی‌شد، آغاز شد. به‌ویژه با شروع جنگ، خاموشی‌های شبانه، کاهش‌تعداد فیلمهای جدید و عدم تنوع برنامه‌های تلویزیون، این سیر صعودی شدت گرفت. قیمت دستگاه ویدئو تیپ که پیش از آغاز جنگ حتی کمتر از ۲۰ هزار تومان بود، با شروع جنگ به‌سرعت بالا رفت و در اواخر سال (وبه‌اصطلاح، بازار شب عید) به ۵۰ و ۵۵ هزار تومان نیز رسید. شمار ویدئو کلوبها نیز همراه با هجوم به‌سوی این دستگاه فزونی گرفت. تعدادی از آنها، البته در سال ۵۸ و نیمهٔ اول ۵۹ شروع به‌کار کرده بودند و تا نیمهٔ سال ۱۳۶۰، هنوز کنترلی ــ چه دولتی و چه ازسوی‌اتحادیه‌ای صنفی ــ بر کار ویدئو کلوبها نبود.

شاید تا زمان انقلاب، بسیاری حتی نام "ویدئو" را نیز نشنیده بودند، اما پس از آن، به‌دلایل فراوانی که از برخی از آنها یاد شد، بازار آن رونق گرفت. بسیاری از فیلمهای موجود در دفاتر پخش فیلم ــ اعم ازایرانی و خارجی، که دستهٔ دوم در اکثریت قرار داشت ــ بر روی نوارهای کوچک معجزه‌گر ضبط شد و به‌ویدئوکلوبها راه یافت. حتی برخی از جدیدترین فیلمهای تجارتی روز آمریکا و اروپا به‌سرعت حیرت انگیزی وارد و دوبله و تکثیر می‌شد. ویدئو کلوبها، گرچه نظارتی بر کارشان نبود اما در ارائه فیلمهائی که به‌طور علنی ارائه می‌کردند، کوشش داشتند که تاحدودی فضای روز را از نظر موازین اخلاقی درنظر بگیرند، اما بسیاری از فیلمهایی که قابل ارائه در ویترین نبود، به‌طور وسیعی و تقریبا "زیرمیزی" رد و بدل می‌شد، علاوه بر فیلمهای سینمائی، نوارهای مختلف رقص و آواز خارجی و ایرانی (که‌اغلب آنها در زمان انقلاب و چندی پس‌از آن، ازآرشیو تلویزیون سرقت شده بود) و تعدادی از سریالهای تلویزیونی ایرانی نیز به‌همین ترتیب، تکثیر و پخش می‌شد.

از آنجا که تولید و ورود فیلم برای سینماها محدود بود، استودیوهای بسیاری به‌کار تکثیر و دوبلهٔ فیلمهای ویدئویی روی آوردند و اندکی به‌وضع مالی خود سر و سامان دادند. همراه با رواج ویدئو، خدمات جنبی آن ارائه شد. دهها تعمیرگاه ویدئو دایر شد و بسیاری از تعمیرگاههای وسایل برقی، تعمیر ویدئو را نیز به‌کارهای خود افزودند اما چون در این کار سابقه و مهارتی نداشتند، اغلب ویدئوداران با مشکل روبرو بودند. به‌ویژه که چون ویدئو به‌تازگی وارد بازار شده بود، صاحبان بسیاری از آنها، نحوهٔ صحیح استفاده‌ازآن را نمی‌دانستند و بیشتر نیاز به‌تعمیرکار پیدا می‌کردند. از همان زمان، چند آموزشگاه فنی، آموزش تعمیر ویدئو را هم در برنامهٔ کار خود گذاشتند. تصویر







انتشار کتابهای سینمایی در سال ۵۹ کاهش یافت

برداری ویدئو از مجالس و تبدیل فیلمهای سوپر هشت به‌نوار ویدئو نیز ازهمان زمان آغاز شد و بسیاری از ویدئو کلوبها و استودیوهای عکاسی دراین زمینه فعالیت داشتند. برای هر جلسه فیلمبرداری، ساعت اول دو هزار تومان و بعد هر ساعتی هزار تومان دستمزد تصویربرداری بود. برخی از کلوبها، ویدئو تیپ را شبی چهارصد تومان (و برخی همراه با یک یا دو فیلم) اجاره می‌دادند.

ویدئو کلوب‌ها، در برابر دریافت هزار یا پانصد تومان حق عضویت، هر فیلم را، به‌طور متوسط شبی سی تومان اجاره می‌دادند اما به‌تدریج با افزایش تعداد آنها و رقابتی که به‌وجود آمد، این مبلغ به بیست و حتی در مواردی ده تومان کاهش یافت و دریافت حق عضویت نیز منتفی شد. برخی از ویدئو کلوبها، برای جلب بیشتر مشتری، رساندن فیلم به‌اعضاء و برگشت آن را نیز برعهده گرفتند.

همراه با ویدئو کلوبها، دهها محل اجاره و فروش فیلم سوپر هشت دایر شد و تعداد آنها هم رو به‌افزایش نهاد و قیمت پروژکتور سوپر هشت نیز بالا رفت. گرچه قیمت پروژکتور کمتر از ویدئو تیپ بود و هست، اما هزینهٔ اجاره فیلم هشت میلیمتری بیشتر بود: هر شب سی تومان برای فیلمهای ۱۲ دقیقه‌ای (اغلب کارتون) و ۵۰ تومان برای فیلمهای ۱۸ دقیقه‌ای که خلاصه شده‌های بی سر و تهی از فیلمهای معروف بود. در مواردی، نسخه سوپر هشت فیلمهای پرطرفدار، به‌طور کامل نیز وجود داشت که هزینهٔ اجاره هرشب آنها، حتی به‌چهارصد تومان هم می‌رسید.

بیش از ۹۰ درصد فیلمهای ویدئو کلوبها، همان آثار تجارتی بود که قبل از انقلاب نیز به‌نمایش درآمده است. در میان آنها، فیلمهای کمدی و حادثه‌ای، بیشترین تعداد را به‌خود اختصاص داده بودند.

نوشته‌های سینمایی

با کاهش نسبی حرارت رویدادهای سیاسی نسبت به‌سال ۵۸، روزنامه‌ها گرایش اندکی نسبت به انعکاس رویدادهای هنری و نقد آنها، از جمله سینما، نشان دادند. روزنامهٔ کیهان، هفته‌ای یک‌بار و یا با فاصله‌ای گاه بیشتر، زیر عنوان "هنرروز" به‌سینما هم نگاهی می‌انداخت. روزنامهٔ اطلاعات هم در صفحهٔ "هنری" گاه و بیگاهش، نقد و مطلب سینمایی داشت. و گاه، حتی خبری مربوط به‌سینما، در صفحهٔ اول روزنامه‌ها نیز می‌آمد. مطالب سینمایی روزنامهٔ صبح آزادگان، انگشت‌شمار بود اما روزنامهٔ جمهوری اسلامی، در نیمهٔ دوم سال، اقدام به‌انتشار یک ضمیمهٔ هفتگی هنری کرد که در هر شمارهٔ آن، نقد سینمایی دیده می‌شد. روزنامهٔ بامداد نیز تا هنگامی که منتشر می‌شد، هر روز صفحهٔ هنری داشت که یک روز در هفته را به‌سینما اختصاص می‌داد. در میان نشریات سیاسی، به‌ندرت نقد و مطلب سینمایی چاپ می‌شد و آن معدود نوشته‌های موجود، بیشتر نقد سیاسی بود تا هنری. در روزنامهٔ میزان، مطلب سینمایی به‌خاطر نمی‌آوریم و مطالب سینمایی روزنامهٔ انقلاب اسلامی، در یکی دو مورد خلاصه می‌شود.

در میان مجله‌ها، همچنان توجه به‌سینما بسیار اندک بود. "سروش" با تغییر سردبیرش، به‌سینما بی‌اعتنا شد. در سایر مجله‌های اجتماعی یا تخصصی غیر هنری، سینما جایی نداشت و گاه در برخی از آنها، تک مضرابهایی شنیده می‌شد. تنها صفحه‌های هنری و سینمایی ماهنامه‌ای به‌نام "جهانگرد" تا پایان انتشارش پابرجا بود. یک نشریهٔ توریستی به‌نام "سفر" که انتشارش در سال ۵۸ آغاز شد و در چند ماه از سال ۵۹ نیز (با عنوان هفتگی، اما به‌طور پراکنده) منتشر می‌شد، از سر رقابت با "جهانگرد"، صفحهٔ نقد فیلم گشود. عمر این نشریه، بسیار کوتاه بود. مجله‌ای به‌نام "جوانه" را نیز، تا شماره سومش دیده‌ایم که برای نوجوانان منتشر می‌شده و صفحهٔ هنری هم داشته. مطالب سینمایی این صفحه‌ها، بیشتر خبر است و یک نقد کوتاه (هفت سامورایی) هم دارد. به‌دلیل فضای یاد شده، اشتیاق به‌انتشار نشریه و جنگ هنری، کمتر دیده می‌شد و آن تعداد اندکی که منتشر شد و عمر کوتاهی داشت، خالی از مطالب سیاسی به‌عنوان یک جاذبهٔ خواننده پسند نبود!

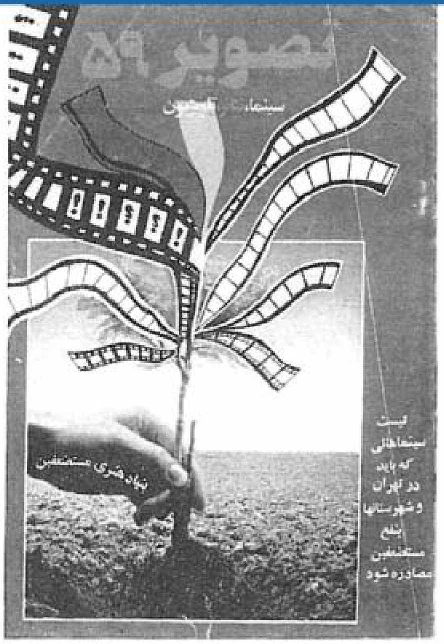
جنگ "نامهٔ نور"، نشریه فرهنگسرای نیاوران، که نخستین شماره‌اش در تیرماه ۱۳۵۸ منتشر شد، از شمارهٔ چهارم به‌بعد بر حجمش افزود و از همان آغاز، بین ۱۰ تا ۴۰ صفحه را به‌سینما (به‌ویژه سینمای جهان سوم) اختصاص می‌داد. آخرین شمارهٔ این نشریه در اسفند سال ۵۹ منتشر شد.

"ایران هنر"، مجله‌ای هنری بود که نخستین شماره‌اش به‌عنوان یک نشریهٔ ماهانه، در شهریور سال ۵۹ منتشر شد اما اغلب بین انتشار دو شماره‌اش، بیش از یک ماه فاصله می‌افتاد و سرانجام پس از شش شماره (که دو شماره‌اش هم توام بود) تعطیل شد. این مجله، از نظر شکل، و محتوای برخی از مطالب، شباهتی به‌مجلهٔ نگین داشت (صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن، یکی از شرکای چاپخانه‌ای بود که مجلهٔ نگین در آن چاپ می‌شد). علاوه بر چند مطلب غیر سینمایی تکراری، مطالب سینمایی ایران هنر نیز به‌گفتگوی تکراری با فرانسوا تروفو، دو مقاله دربارهٔ کوروساوا، مطلبی دربارهٔ سینمای سیاسی، مقاله‌ای با عنوان "سینمای بومی، سینمای استعماری" دربارهٔ سینمای ایران، و چند خبر از فیلمسازان ایرانی خلاصه می‌شود.

هفته نامهٔ نوشین، مجلهٔ ناکام دیگری بود که می‌شود به‌راحتی آن را فراموش کرد. دو شمارهٔ این نشریه در فروردین سال ۵۹ منتشر شد و مطالب سینمایی آن، نقد فیلمهای هفت سامورایی و مادر، مطلبی دربارهٔ سینمای الجزایر که عینا" از مجلهٔ سینما ۵۸ برداشته شده، و گفتگویی با رضا علامه‌زاده بود.

دو شمارهٔ نخست یک جنگ هنری سیاسی به‌نام "فرهنگ نوین" در زمستان ۵۸ انتشار یافت که گفتگویی با کوستا گاوراس در آن به‌چاپ رسیده بود. دو شمارهٔ دیگر آن در سال ۵۹ منتشر شد که مطلبی دربارهٔ ایزنشتین و ژیگا ورتوف در شمارهٔ سوم و مطلبی باعنوان "سینمای کارگری در فرانسه" در آخرین شماره‌اش دیده می‌شد. جنگی به‌نام "برج" نیز در آذرماه ۵۹ شروع به‌انتشار کرد که تا پنج شماره دوام آورد و تنها در شمارهٔ سومش مطلبی با عنوان "روند تاریخ سینمای تبلیغاتی و سیاسی" به‌چشم می‌خورد.

ناگفته نماند که سه شماره از مجله‌ای به‌نام "بوستان" به‌طور دو هفتگی از سوی "انجمن تعاون هنر مردمی" (که فعالیتی از سوی آن را





روی جلد دو نشریه سینمایی
که در سال ۵۹ منتشر شد

بخاطر نمی‌آوریم) در اواسط سال ۵۸ منتشر شد که به‌دلیل علاقه و تخصص مدیر مسئولش، توجه بیشتر را به‌نقاشی معطوف کرده بود. تنها مطلب سینمایی این سه شماره، نقدی بر فیلم "درسواوزالا" بود.

ه

مجلهٔ سیروس قهرمانی، پنج شماره با عنوان "تصویر ۵۹" در این سال انتشار یافت وبه‌رغم آن که دریکی از شماره‌هایش وعده داده شده بود که از نیمهٔ این سال به‌صورت هفتگی منتشر خواهد شد، چنین نشد. این مجله، دارای همان سبک و سیاقی است که سیروس قهرمانی در مجله‌های قبلی‌اش داشت. عمده مطالب مجلهٔ تصویر دربارهٔ سینمای ایران بود اما بجز یک مورد، "نقد فیلم" درآن دیده نمی‌شد. در این مجله، مطالبی نیز یافت‌می‌شد که پیش از آن، در نشریات هنری سینمایی به‌چاپ رسیده بود.

در پاییز سال ۵۹، نخستین شمارهٔ نشریهٔ سینمایی دیگری به‌نام "دفترهای سینما" انتشار یافت که تاریخ نیمهٔ دوم آبان ۵۹ را برخود داشت و به‌نظر می‌آمد که قرار است به‌طور دو هفتگی منتشر شود اما تا پایان سال، تنها سه‌شماره‌اش از چاپ درآمد. "دفترهای سینما" از نظر شکل ارائه، قطع و صحافی و میزانپاژ متفاوت‌ترین نشریه‌ای بود که تا آن زمان انتشار می‌یافت و شکل تا کردن آن از وسط، از یک نشریه سینمایی خارجی به‌نام "جامپ کات" گرفته شده بود. "دفترهای سینما"، نشریه‌ای روشنفکرانه (نه به‌معنای کنایی آن) بود که مطالب خواندنی و درخور توجهی داشت. علاوه بر ترجمهٔ مطالب از نویسندگان و مجله‌هایی که طی سالها به‌عنوان "معتبر" شناخته شده‌اند (و البته نامهای تازه‌ای نیز در میان آنها یافت می‌شد)، امتیاز این نشریه در آن بود که بهای درخور توجهی به‌مطالب غیر ترجمه می‌داد، همچنین، در ارزشی که برای پرداختن به‌سینمای ایران ــ به‌عنوان یک واقعیت ملموس و نزدیک ــ قائل بود. بازنگری به‌جریانها و نامهای سینمای ایران، و مطرح کردن چشم‌اندازهای تازه‌ای دربارهٔ آنها، از نقاط قوت قابل تامل آن است، با این‌حال، دفترهای سینما، یک نشریهٔ "روز" نبود و تنها برخی از مطالب آن، مثلاً" با انگیزهٔ نمایش فیلم چاپ می‌شد. نویسندگان آن، گاهی سنت‌ها را نیز می‌شکستند و حتی دیدگاه تازه‌ای را (البته در ایران) دربارهٔ نامهایی که سالها به‌عنوان "خوب تثبیت شده" در طاقچه بالا قرار داشتند، مطرح می‌کردند (نمونه، دربارهٔ ایزنشتاین و فرد زینه‌مان). اما به‌دلیل شکل ارائهٔ نشریه و مطالب آن که برای عامهٔ خوانندهٔ مطبوعات سینمایی ناملموس بود، در مرز تیراژ سنتی کتابهای سینمایی، متوقف ماند.

"سینمای نوین" نیز، یک جنگ ۴۸ صفحه‌ای سینمایی به‌قطع جیب پالتویی بود که ناشرش پس از تعطیل جنگ "فرهنگ نوین"، نخستین شماره‌اش را در زمستان سال ۵۹ منتشر کرد که موفقترین شماره‌اش هم بود. مطالب این شماره، گفتگویی دربارهٔ "سینمای نیکاراگوئه از قیام تا امروز"، "بیانیهٔ گروه سینمای فلسطین"، گفتگویی خواندنی با یک دستیار کارگردان فیلمهای فارسی، نقد فیلم "بازپرسی به‌پایان می‌رسد" و یادداشتی طنزآمیز دربارهٔ فیلم "دختر گلفروش" بود.

ه

در سال ۱۳۵۹، پنج کتاب سینمایی منتشر شد که‌نسبت به‌سال گذشته، کاهش نشان می‌داد:

ــ "اکتبر" (فیلمنامه و دو مقاله دربارهٔ مونتاژ این فیلم) فیلمنامه از ایزنشتاین، مقاله‌ها از م. اسپر بر و جی‌لیدا، ترجمهٔ احمد ضابطی جهرمی، ۷۲ صفحه، ۷۵ ریال.

ــ "رزمناو پوتمکین" (فیلمنامه و پیشگفتاری بر آن) فیلمنامه از ایزنشتاین، پیشگفتار از جی لیدا، ترجمهٔ احمد ضابطی جهرمی، ۵۲ صفحه، ۳۵ ریال، مصور.

ــ "سینمای سوم، سینمای چریکی" (مجموعهٔ دو مقاله و یک گفتگو دربارهٔ سینمای جهان سوم) نوشته جیمز روی مک‌بین، فرناندو سولاناس، اوکتاویو گتینو، ترجمهٔ پرویز شفا، ۸۰ صفحه، ۸۰ ریال.

ــ "فیلمهای دهقانی ــ زمین" (تحلیل آثار الکساندر داوژنکو، همراه با فیلمنامهٔ "زمین" از این فیلمساز) مطالب تحلیلی از: ر. بابیچوک، ل. اشنایتزر، داوژنکو، ضابطی جهرمی، د. ماتیاز، ترجمهٔ احمد ضابطی جهرمی، ۱۵۵ صفحه، ۱۱۰ ریال، مصور.

ــ "نگاهی به‌سینمای سیاسی" (مجموعهٔ ۱۰ نقد بر ۱۰ فیلم سیاسی) نوشتهٔ بیژن خرسند، ۷۸ صفحه، ۱۰۰ ریال.

... و جشنواره‌ها

در سال ۱۳۵۹، هیچ جشنوارهٔ سینمایی در ایران برپا نشد. زیرا تغییرات مداوم در سطح مسئولان سطح بالای اجرایی نهادهای مسئول، مانع از آن می‌شد که یک برنامه به‌طور مداوم پیگیری شود. اما چند فیلم ایرانی در جشنواره‌های خارج از کشور شرکت کرد:

ــ "برای آزادی" ساختهٔ حسین ترابی در جشنوارهٔ دهلی.

ــ "جستجو" ساختهٔ امیر نادری در کان.

ــ "زنده باد" ساختهٔ خسرو سینایی در کارلوویواری و برندهٔ جایزهٔ انجمن مبارزان ضد فاشیست در همین جشنواره.

ــ "المپیک بچه‌ها" فیلم کوتاه حسن تهرانی در جشنوارهٔ فیلمهای ورزشی و توریستی کرنج (یوگسلاوی).

ــ "حوزهٔ استحفاظی" فیلم کوتاه از آراپیک باغداساریان در جشنوارهٔ فیلمهای کودکان و نوجوانان گیخون (اسپانیا) و برندهٔ جایزه از جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه تامپره.

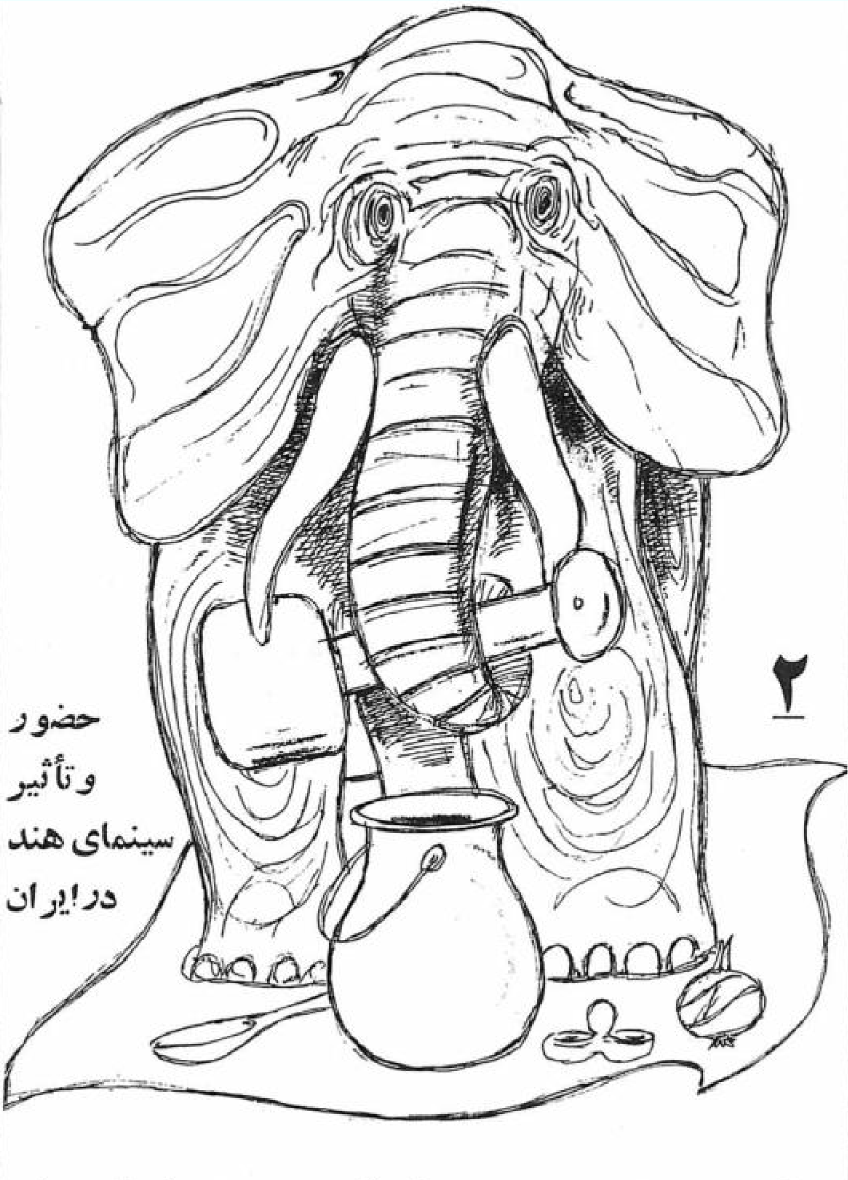
ــ "حادثه دانشگاه" ساختهٔ پرویز نبوی در جشنوارهٔ تلویزیونی مونت‌کارلو.

ــ "سه‌شنبهٔ آخر" فیلم کوتاه از فتحعلی اویسی در جشنوارهٔ فیلمهای کودکان و نوجوانان گیخون.

ــ "کانون" فیلم کوتاه ساختهٔ م.ح. مهینی در جشنوارهٔ تلویزیونی مونت کارلو.

ــ "سبزبافان" فیلم کوتاه از هما مهابادی در جشنوارهٔ فیلمهای ورزشی و توریستی کرنج.

ــ "مسئول کیست؟" فیلم کوتاه ساختهٔ منوچهر عسگری‌نسب در جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه و مستند بیلبائو (اسپانیا) و جشنوارهٔ کرنج.



۲

حضور و تأثیر سینمای هند در ایران

هجوم معجونهای هفتگانه!

موفقیت "آواره"

فیلم "آواره" از سی‌ام دیماه ۱۳۳۴ در سه سینمای پارک، تهران و ریتس (فردوسی سابق) روی پرده آمد و با فروش فوق‌العاده‌ای روبرو شد، بطوری‌که آن را باید آغازی بر نمایش مداوم فیلمهای هندی در ایران محسوب کرد. با نمایش فیلم "آواره"، سینمای هند در بین خانواده‌ها رسوخ کرد: زوج راج‌کاپور و نرگس محبوبیت یافتند و شهرت بازیگران مصری (فریدالاطرش و سامیه جمال) را تحت‌الشعاع قرار دادند. ترانهٔ "آواره" ورد زبانها و "جبلی" براساس آن یک ترانهٔ فارسی خواند. "آواره" از محصولات ۱۹۵۳ سینمای هند است که به‌طریقهٔ سیاه و سفید در استودیوی آر. ک (استودیوی شخصی راج‌کاپور) توسط خود وی ساخته شده است. سناریوی فیلم را "ک. آ. عبس" (خواجه احمد عباس) از مشهورترین کارگردانهای آن زمان هند ــ نوشته است که خود این شخص در سال ۱۹۴۴ فیلم معروف "بچه‌های زمین" را ساخته است. موسیقی فیلم از ساخته‌های دو آهنگساز معروف هندی شانکر و جیکیشن[1] است و فیلمبرداری فیلم را "کارمکار" انجام داده است. بازیگران اصلی فیلم، راج کاپور، نرگس و پریتوی راج هستند که این آخری، پدر راج کاپور است.

"آواره"، داستان زندگی دادستانی را بازگو می‌کند که معتقد است انسانها فطرتا" دزد و جنایتکار به‌دنیا می‌آیند. طی ماجرایی، دادستان به‌توهم این‌که زنش خیانت کرده، زن و فرزندش را از خانه بیرون می‌کند. فرزند دادستان در محله‌های پایین شهر بزرگ می‌شود و کارش به دزدی می‌کشد و سرانجام فرزند دادستان بجرم قتلی که انجام نداده، در دادگاهی محاکمه می‌شود که دادستانش پدر خودش است. فیلم "آواره" با این پیام تمام می‌شود که انسانها فطرتا" دزد و جنایتکار به‌دنیا نمی‌آیند، بلکه شرایط جامعه در شکل‌گیری اعمال و رفتار آنها موثر است.

راج‌کاپور با ساختن این فیلم سعی می‌کند با همکاری "ک. آ. عباس" زوجی شبیه "ویتوریو دسیکا" و "چزاره زاواتینی" تشکیل دهد.[۲] در عین حال، هر دو نفر می‌کوشند ضمن ارائهٔ پیام اجتماعی فیلم، عوامل مورد پسند تماشاگران هندی را درفیلم رعایت کنند (عشق؛ تاکیدهای بسیار زیاد بر ماجراهای عاطفی و رقص و آواز)، اما همهٔ این عوامل با کار نسبتا" حساب شدهٔ "راج کاپور" نسبت به فیلمهای همزمان خود، از "آواره" فیلمی بهتر از دیگر فیلمهای هندی می‌سازد. در مقایسه با فیلمهای مصری و ایرانی آن زمان که بازیگران در کادر دوربین ثابت رفت و آمد می‌کردند، کار دوربین در فیلم "آواره" جلب توجه کرد.

و از طرفی‌مضمون اجتماعی فیلم و تاکید راج‌کاپور بر جامعه فقر زده هندوستان، از آواره یک فیلم اجتماعی می‌سازد. این عامل محصول شرایط جدید هند است که در سینما منعکس می‌شود: در هند از ۱۵ اوت ۱۹۴۷ قانون استقلال به‌اجرا درآمد. در ۲۶ نوامبر ۱۹۴۹ قانون اساسی جدید تصویب شد و از ژانویه ۱۹۵۰ عملا" هند در شکل جمهوری جدید خود فعالیتش را آغاز کرد. فیلم "آواره" در سال ۱۹۵۳، دقیقا" سه سال پس از تشکیل جمهوری جدید، ساخته شد و به‌همین دلیل نخستین تاثیرهای شرایط جدید روز در آن مشهود است. لحن "انتقادی" فیلم، گرچه با مایه‌های سوزناک و ملودرام و پند و موعظه همراه است، اما در میان فیلمهای هندی آن زمان نخستین فیلمی است که تاثیر شرایط جدید را گرفته است. البته در این مقایسه به حداقل اکتفا شده و بیشتر به نقش تاریخی فیلم توجه شده، درحالی‌که در نهایت، "آواره" یک فیلم هندی است با تمام مضامین مورد پسند تماشاگر. حتی در موضوع اجتماعی فیلم هم، کارگردان با تاکیدها و اغراقهای بسیار در پرداخت بهره‌یی سطحی می‌گیرد و در واقع همه چیز در سالن سینما تمام می‌شود.

در سال ۱۳۳۴، درحالی‌که فیلم آواره به‌زبان اردو به‌نمایش درآمد و تعدادی از فیلمهای مصری آن سال دوبله بفارسی نمایش داده شدند، اما "آواره" همهٔ نظرها را بخود جلب کرد. در این سال ۲۳ فیلم مصری، ۱۵ فیلم ایرانی و ۴ فیلم هندی در سینماهای تهران به‌نمایش درآمد.

ورود فیلمهای هندی بیشتر

در پی فروش فیلم آواره، راه برای ورود فیلمهای هندی به ایران هموار شد. در واقع موفقیت فیلم آواره به‌شکل ورود فیلمهای هندی به ایران جهت داد و بر بازار نمایش و تولید فیلم در کشورمان تاثیر بسیار زیادی می‌گذاشت. به‌دنبال نمایش این فیلم، تاجران هندی فعالانه وارد بازار نمایش فیلم شدند.

سال ۱۳۳۵ با نمایش فیلم هندی "شمشیر ــ باز" آغاز شد و سپس یکی از فیلمهای قدیمی راج‌کاپور ــ و به‌روایتی اولین فیلم وی که در هند او را به‌شهرت رساند ــ به‌نام "داستان دختر یتیم" در سینما پارک به‌نمایش درآمد.

ورود اولین دست اندرکار سینمای هند به ایران

در ۱۵ تیر ماه ۱۳۳۵، یکی از دست اندرکاران سینمای هند وارد تهران شد. وی "سهراب مودی" نام داشت که از تهیه‌کنندگان و بازیگران باسابقه هند بود. به‌مناسبت ورود وی، روزنامهٔ اطلاعات مطلبی درباره سینمای هند چاپ کرد و سینمای هند به مطبوعات سیاسی کشیده شد.

در هفتم مرداد ماه همان سال، روزنامهٔ اطلاعات نیم‌صفحه آگهی برای نمایش فیلم هندی "انداز" چاپ کرد، زیرا در این فیلم سه بازیگر معروف روز، راج کاپور و نرگس و دیلیپ‌کمار بازی داشتند و محبوب خان کارگردان فیلم مانگالا، فیلم را کارگردانی کرده بود.

در پایان مرداد ماه همان سال، روزنامهٔ اطلاعات هنگام نمایش فیلم هندی دیگری بنام "رقص هزار طبل" نوشت: "*این فیلم از فیلمهای با اهمیت و پرخرج کشور هندوستان است. گرچه سوژه و بازی فیلم ضعیف و خالی از بحث است، لیکن صحنه‌های مجلل و پراهمیت فیلم همراه آواز و موزیک شرقی هند دیدنی است، مخصوصا" قسمت آخر فیلم یعنی رقص هزار طبل*".

فیلمهای "بازی" یا "قمار زندگی" با شرکت "دیوآنند" و "برسات" با شرکت نرگس و راج کاپور از دیگر فیلمهای هندی است که در مرداد و شهریور این سال به‌نمایش درآمد.

اولین عکس‌العمل مخالف

هنگام نمایش این فیلمها در سینماهای تهران که در آن واحد سه فیلم هندی به‌نمایش عمومی درآمد، اولین عکس‌العمل دربارهٔ نمایش بی‌رویهٔ فیلمهای هندی در مطبوعات منعکس شد. منتقد مجلهٔ ستاره سینما در شمارهٔ ۷۸ (۱۸ شهریور ماه ۳۵) نوشت: "*روزنامهٔ اطلاعات، چند شب قبل در صفحهٔ اقتصادی خود خبر داده بود که ورود فیلمهای هندی به ایران فوق‌العاده افزایش یافته است. این یک اعلام خطری برای ما محسوب میشود. این موضوع نشان میدهد که آقایان واردکنندگان فیلمهای هندی بیشتر حساب جیب خود را می‌کنند و چون فیلمهای هندی ارزان‌تر است، بدون در نظر گرفتن این‌که این فیلمها فاقد ارزش هنری است، با سوءاستفاده از استقبال قبلی و سادگی مردم کوچه و بازار ما سیل فیلمها را به‌سوی سینماها سرازیر می‌کنند*."

اما این اعلام خطر جدی گرفته نشد. مهرماه همان سال با ورود "راج کاپور" به ایران برای افتتاح فیلم "آقای ۴۲۰"، تمام مسائل تحت‌الشعاع سفر وی قرار می‌گیرد. ورود او که به‌عنوان یک رویداد هنری قلمداد میشود، به اختصاصاتی می‌انجامد که چهرهٔ سینمای انتقادی راج کاپور را آلوده می‌سازد!

ورود راج‌کاپور به‌ایران

"راج کاپور به‌دعوت یک تاجر هندی به‌نام "دیپ‌چند هندوجا"[۳] روز شنبه ۲۸ مهرماه ساعت ۵ و ۲۰ دقیقه صبح با هواپیمای پان آمریکن وارد فرودگاه مهرآباد شد! وی بعد از ظهر روز بعد، فیلم "آقای ۴۲۰" را در سینما ایران افتتاح کرد و روز ۳ آبانماه تهران را ترک کرد. سفر راج‌کاپور به‌ایران با تبلیغات بسیار توأم شد. مطبوعات روز به‌تبع شرایط فرهنگی حاکم، خبر این سفر را با آب و تاب منعکس کردند و بجای این‌که دربارهٔ فیلم آقای ۴۲۰، سینمای هند و مسائل آن بنویسند، مشخصات ظاهری راج کاپور را به‌عنوان "سخن روز" منعکس کردند. روزنامهٔ اطلاعات در شمارهٔ ۲۸ مهرماه در گزارش ورود این بازیگر به‌تهران نوشت:

"**... خبرنگار ما اولین سئوالی که به‌زبان انگلیسی از راج کاپور نمود این بود که چرا شما برخلاف هندیها که سیاه چهره هستند دارای رنگ سفید می‌باشید؟ راج که گویی از مدتها پیش منتظر چنین سئوالی بود بی‌درنگ جواب داد: پدر من اهل کابل پایتخت افغانستان و از سفید پوستان است و بهمین جهت با وجود اینکه مادرم هندی‌است سفید از آب درآمده‌ام. سپس از راج کاپور خوانند آواز معروف آواره که در ایران خواستار بسیار دارد سئوال شد: دعوت مسافرت به‌ایران برای شما چه‌عکس‌العملی داشت. این‌بار هم "راج" با تبسم مخصوص به خود گفت: از ماهها پیش شنیده بودم که فیلمهای من در ایران با موفقیت روبرو شده و مردم علاقهٔ عجیبی به‌من پیدا کرده‌اند و اغلب عکس مرا می‌خرند و در منزل خود نگاه می‌دارند و برای اینکه به‌این همه محبت و عطوفت پاک مردم شما پاسخ داده باشم با اینکه مشغول تهیه فیلمی بودم و همچنین قرار است که روز ۲۹ اکتبر بنا به‌دعوت اتحاد جماهیر شوروی به‌آن کشور مسافرت کنم، معهذا بی‌درنگ دعوت مزبور را پذیرفتم و آماده حرکت شدم و امیدوارم بتوانم آنطور که باید و شاید احساسات پاک خود را تقدیم مردم ایران‌کنم**".

مجلهٔ ستاره سینما (شماره ۸۵ ــ ۶ آبان ۳۵) نیز گزارش پر نکته و طنزآمیزی با امضای "پ.د.ف" دارد ازنخستین مطالبی است که "پرویز دوایی" برای این مجله نوشته است.



"راج‌کاپور" وتیپ‌مشهورش‌در "آقای ۴۲۰" که‌مقلدین ایرانی مشابهش را ساختند وحتی آواز ابتدای‌فیلم را هم ترجمه‌کردند و در دهان بازیگرش‌گذاشتند!

رسواییها

با رفتن "راج کاپور"، تاثیرهای سفر وی باقی ماند و همه‌جا از "احساسات پاک این هنرپیشه که به‌مردم ایران تقدیم شده است" حرف زده می‌شد! احساسات پاکی که به‌رسوایی بدل شد، رسواییهایی که ستارگان وطنی برپا کردند و شدتش به‌حدی بود که‌حتی مطبوعات روز که خود به‌آن دامن زده بودند نتوانستند ساکت بمانند[۴]. مجله اطلاعات هفتگی در شماره مخصوص نوروز سال ۱۳۳۶، در مطلبی با عنوان "شرحی بر ورود راج کاپور در تهران" نوشت:

"همراه با جنبش هنری "راک اندرول" و سایر مخلفات و متعلقات آن که همه از دنیای غرب سوغات آمده، از دیار مشرق نیز سوغات هنری جدیدی به‌بازار ایران آمد: "راج کاپور".

راج کاپور جوکی هنرمند هندی به‌ایران آمد تا در ضمن شرکت در اولین شب نمایش یکی از فیلمهای خویش، مکتبی را که با فیلم آواره به هموطنان ما هدیه کرده بود تکمیل کند. به‌افتخار او مجلس ضیافتی برپا شد و هنرمندان اسمی ما برای عکس‌گرفتن با او به‌اشکال گوناگون (و صور قبیحه) کارها کردند. آواره و آزاده گوشها را کر کرد و صفحات مجله از قیافه و ژستها و حرکات سوغات هندی سیاه شد و پی از رفتن آن بزرگوار علاوه بر عکسها و خاطرات شیرین دوران کوتاه اقامتش که در دل عده‌ای بجا مانده بود ژست و قیافه گرفتن "مد" راج کاپور، مو بر چهره ریختن و یقه پیراهن باز گذاشتن و جوکی منشانه به‌دنیا و مافیها خندیدن نیز در میان گروهی از جوانان ما به یادگار ماند و سپس فیلمهای هندی شدیدتر از سابق به‌سوی بازار سینماهای ایران سرازیر شد."[۵]

سرازیر شدن فیلمهای هندی

مقالهٔ اطلاعات هفتگی اشارهٔ درستی دارد به‌سرازیر شدن فیلمهای هندی به‌ایران، و این همان بهره‌ای است که از سفر راج کاپور به تهران نصیب تاجران هندی می‌شود. سینمای هند بازار سینمای ایران را قبضه می‌کند. در سال ۱۳۳۵ مجموعا" ۲۱ فیلم هندی در تهران به نمایش درمی‌آید. فیلمهای مصری این سال رقم ۱۲ فیلم را نشان می‌دهد و سینمای ایران با نمایش ۱۳ فیلم در این سال بعد از سینمای هند قرار می‌گیرد. از میان ۲۱ فیلم هندی این سال، در ۸ فیلم راج کاپور بازی دارد (داستان دختر یتیم، انداز، آقای ۴۲۰، برسات، داستان، آه، سرگرم، عنبر) ویک فیلم نام او را به‌عنوان کارگردان یدک می‌کشد (واکسی).

فیلم "آواره" بار دیگر در سال ۳۵ به نمایش درآمد و دوبلهٔ فیلمهای هندی در این سال آغاز شد و فیلم "داستان" با شرکت راج کاپور اولین فیلم هندی است که به‌فارسی دوبله می‌شود. سال ۱۳۳۶ با ۳ فیلم هندی به‌عنوان برنامه نوروز آغاز شد و این اولین سالی بود که سینمای هند در عید چند سینمای تهران را اشغال می‌کرد. آمار نمایش فیلمهای هندی در این سال رقم ۴۹ فیلم را نشان می‌دهد، در حالی که سینمای ایران با ۱۲ فیلم و سینمای مصر با ۱۰ فیلم بعد از آن قرار می‌گیرند.

دوبلهٔ فیلمهای هندی در این سال افزایش یافت و در استودیوی فیلمستان هند چند فیلم برای بازار ایران دوبله شد (فرمان اکبر، کی‌برد کی باخت).

همراه با فعالیت تاجران هندی در امر ورود فیلم، استودیوهای فیلمبرداری ایرانی نیز در این سال به‌خرید فیلم هندی پرداختند. استودیو عصر طلایی با خرید چند فیلم هندی و دوبله آنها در این امر پیشقدم شد (اولاد، لیلی و مجنون). در این سال فیلم فانتزی "جوانمردی حاتم طایی" که در سینمای هند به نمایش درآمد، فروش خوبی داشت، اما هنوز فروش فیلم "آقای ۴۲۰" رکوردار بود. بازهم "راج کاپور" در ۷ فیلم نمایش داده شده در سال ۳۶ بازی داشت (راج دیوانه، گناهکار، پسر آواره، آشیانه، راج و دختر دهاتی، راج در قبیلهٔ آدمخواران). شهرت وی در ایران باعث شد که فیلمهای بژادر وی (شمی کاپور) نیز برای نمایش در ایران خریداری شود. در فیلم "لیلی و مجنون" که از ۲۹ دیماه سال ۳۶ در سینماهای پارک و فردوسی به‌نمایش درآمد، "شمی‌کاپور" در نقش مجنون بازی می‌کرد. در این سال، فیلم "بیدارباش" با شرکت راج کاپور در فستیوال "کارلووی‌واری" برنده جایزه نخست شد و روزنامه اطلاعات در ۱۴ مهرماه همان سال مطلبی در این مورد به‌چاپ رساند.

دومین سفر راج کاپور

سال ۱۳۳۷ با راج کاپور و نرگس آغاز شد! و ۳ سینمای بزرگ تهران (هما، دیانا و کارون) فیلم "چوری چوری" با شرکت این دو بازیگر را به‌عنوان برنامه نوروز به‌نمایش گذاشت. در این سال ۳۶ فیلم هندی در سینماهای تهران به نمایش درآمد. آمار فیلمهای ایرانی این سال رقم ۱۶ فیلم را نشان می‌دهد و سینمای مصر با ۷ فیلم در رده پائین‌تر قرار می‌گیرد. راج کاپور در ۱۳ آبانماه سال ۳۷ برای دومین‌بار به‌دعوت دیپ‌چندهندوجا به‌تهران آمد و فیلم "بیدار باش" در ساعت ۶ بعد از ظهر چهارشنبه ۱۴ آبانماه در سینماهای همای و ایران با حضور وی افتتاح شد. پیرامون سفر دوم راج کاپور سر و صدایی به‌پا نشد و مطبوعات براساس تجربه گذشته، سکوت کردند. فیلم "بیدارباش" به کارگردانی "آمیت‌میترا — سومیت میترا" به‌دلیل غیر تجاری بودن فروش خوبی نداشت. در این سال فیلم معروف "مادر هند" ساختهٔ "محبوب‌خان" از ۴ دیماه در دو سینمای همای و دیانا به‌زبان اردو به‌نمایش درآمد و نمایشش با موفقیت روبرو شد. در این‌سال ۴ فیلم از راج کاپور (چوری چوری، عشقهای راج، عشوه‌گر، بیدارباش) و ۴ فیلم از شمی کاپور (راهزن جوانمرد، خانم کوکاکولا، دهاتی عاشق، انگشتر نامزدی) در تهران به‌نمایش درآمد. هنگام نمایش فیلم خانم کوکاکولا، کارخانه کوکاکولا در تهران بین تماشاگران فیلم کوکای مجانی توزیع می‌کرد[6]

در سال ۳۷ سینماهای همای، دیانا، کارون، فردوسی، فری، متروپل، پارک، مشعل، ونوس، ایران و تهران فیلمهای هندی نمایش می‌دادند. در این سال اولین فیلم ناطق هندی (عالم آرا) دوبله به‌فارسی در سینما مراد به



سهراب مودی، نخستین سفیر سینمای هند در ایران!

نمایش درآمد.

چند بازیگر هندی دیگر در تهران

از سال ۱۳۳۸ تا سال ۱۳۴۳ که فیلم معروف "سنگام" در تهران به‌نمایش درآمد، روند ورود فیلم هندی به‌ایران سیر صعودی نداشت. هرچند از سال ۳۸ نمایش‌فیلم مصری در ایران به‌حداقل رسید و از سال ۱۳۴۰ به‌بعد دیگر هیچ فیلم مصری تا مدتها در تهران به نمایش درنیامد[17] اما تا سال ۴۳ فیلمهای هندی در ایران نتوانست موفقیت "آواره" و "آقای ۴۲۰" را تکرار کند. البته از سال ۳۸ فیلمهای هندی بیشتر دوبله شد و از سال ۳۹ به‌بعد، همهٔ فیلمهای هندی به‌زبان فارسی به‌نمایش در می‌آمد. در این سالها بر تعداد وارد کنندگان فیلمهای هندی افزوده شد و سینماهای بیشتری فیلمهای این کشور را به‌نمایش می‌گذاشتند. اما فروش فیلمهای هندی، معمولی بود. راج کاپور برای بار سوم برای افتتاح فیلم "عبور از رودخانه گنگ"، در ۱۲ مهرماه سال ۱۳۴۱ به‌دعوت شرکت آشتیانی و تلویزیون ایران به تهران آمد. وی روز ۱۵ مهرماه، این‌فیلم را در سینما سعدی افتتاح کرد و در جشن سالیانه تلویزیون نیز شرکت داشت. فیلم "عبور از رودخانه گنگ" فروش خوبی نداشت. نرگس و سونیل‌دات در نمایش مجدد فیلم مادر هند به زبان فارسی، در ۱۳ شهریور سال ۴۱ به‌تهران آمدند و روز بعد، این فیلم را در سینما سعدی افتتاح کردند[8]. "دلیپ کمار" بازیگر فیلم "مانگالا" نیز روز ۲۷ آذر ۱۳۴۲ برای افتتاح فیلم "دو برادر" به‌دعوت شرکت آشتیانی به تهران آمد. این فیلم نیز که در ۴ سینمای سعدی، ایران، تهران و میامی به‌نمایش گذاشته شد فروش خوبی نداشت. در سال ۱۳۴۲ فیلمهای آواره، آقای ۴۲۰، واکسی و انداز به‌فارسی دوبله شد و بار دیگر به‌نمایش درآمد.

با نمایش فیلم معروف "سنگام" در مهرماه سال ۱۳۴۳ و فروش بی‌سابقهٔ آن فیلم، روند ورود فیلم هندی به‌ایران مجددا" سیر صعودی طی‌کرد و مرحلهٔ دیگری از نمایش فیلم هندی در ایران آغاز شد.

مشخصات فیلمهای هندی

فیلمهای هندی نمایش داده شده در دههٔ ۱۳۳۰ و اوایل دههٔ ۱۳۴۰ را می‌توان به‌چند دسته تقسیم کرد: تاریخی، فانتزی وافسانه‌ای، ملودرام‌های عشقی و خانوادگی، تارزانی!، هرکولی!، کمدی، و پلیسی[9].

درواقع هندیها از هر نوع فیلم غربی که مدتی‌گل‌کرده بود، یک کپیه هندی می‌ساختند. البته مشخصه فیلمهای هندی در این است که گرچه ظاهرا" به‌نوعی خاص تعلق دارند اما در واقع مخلوطی از انواع فیلم هستند، به‌طوری که نمی‌توان مرز مشخصی را تعیین کرد. و رقص و موسیقی و آواز نیز عوامل جدایی‌ناپذیر فیلمهای هندی هستند که در این مورد هم هیچ لزومی ندارد این رقص و آواز به‌جریان داستان و حوادث فیلم ارتباطی داشته باشد[10].

دعای چنگیزخان

۱، فیلمهای تاریخی — دراین فیلمها، وقایع تاریخی مستند مورد استفاده قرار نمی‌گیرد و استناد به‌تاریخ، صرفا" بهانه‌ای است برای ارائهٔ صحنه‌های پر جمعیت و دکورهای پرشکوه به‌شیوه کارهای "سیسیل ب. دومیل"، به‌عنوان یک جاذبهٔ تجارتی.

هندیها در مورد بسیاری ازشخصیت‌های تاریخی فیلم ساخته‌اند: (چنگیزخان، هلاکو خان، انوشیروان، اسکندر). نکتهٔ جالب در این فیلمها، نگرش هندی درمورد ارائه شخصیت تاریخی مورد نظر است. به‌عنوان مثال در فیلم "چنگیزخان" محصول ۱۹۵۷ هندوستان که نسخه دوبله به‌فارسی آن در سال ۱۳۴۰ در سینماهای‌پارک، ونوس‌و مراد به‌نمایش درآمد[11]، صحنه‌یی وجود دارد که این نگرش را نشان می‌دهد. در صحنهٔ انتهایی این فیلم، وقتی چنگیزخان (شیخ مختار)، قهرمان فیلم (پرمنات) و نامزد وی (بینارایی) را از بین می‌برد، از کردهٔ خود پشیمان می‌شود و سر به آسمان برمی‌دارد و با آواز دعا می‌خواند تا آنها دوباره زنده شوند. بعد از یک آواز طولانی، نوری از آسمان می‌تابد و آنها زنده می‌شوند و در کنار چنگیزخان به‌خیر و خوشی زندگی می‌کنند.

گذشته از مضمون و محتوا، از نظر پرداخت نیز فیلمهای تاریخی هندی در سطح پایینی قرار دارند.

راه رفتن روی آسمان

۲، فیلمهای فانتزی افسانه‌ای — هندیها با استفاده‌ازداستانهای هزار و یکشب و افسانه‌های محلی خود یک سری فیلم ساخته‌اند که در آن فیلمها قهرمانها با جادوگران مبارزه می‌کنند. بعد از فروش فیلم "جوانمردی حاتم طایی" در تهران که از چنین سوژه‌یی برخوردار بود[12] فیلمهای بسیاری از این دسته برای نمایش در ایران خریداری شد که تنها کافی است به‌اسامی آنها توجه کنیم: قصراسرارآمیز، صندوقچه جادو، نبرد درآسمان هفتم، قصر جادو، اسب جادو، جادوگران شهر سمرقند، جادوگر بت‌پرست، شهر جادو، دختر پرنده، کلاه جادو، خشم خدایان، غول بغداد، هفت ماجرای حاجی‌بابا، پسر علی‌بابا، سندباد.

گفتنی است که کلیه این فیلمها با حیله‌های سینمایی بسیار ابتدایی ساخته شده، به‌طوری که تماشاگر ایرانی در همان زمان نیز به‌ساختگی

بودن صحنه‌ها پی می‌برد . به‌عنوان مثال اگر در صحنه‌ای از این فیلمها کسی در روی آسمان راه می‌رفت ، به‌خوبی خط پله‌هایی که هنرپیشه در روی زمین روی آن گام برمی‌داشت ، در روی پرده دیده می‌شد .

موضوعهای یکنواخت

۳ ، فیلمهای ملودرام عشقی خانوادگی ــ بیشتر فیلمهای هندی را آثاری از این دست تشکیل می‌دهد . فیلمهایی که بیشترین تاثیر را بر سینمای ایران به‌جای گذاشته‌اند . سوژه واحد این فیلمها با ماجرای عشق یک دختر و پسر است که معمولا" یکی از آنها به‌خانواده‌ای فقیر تعلق دارد و دیگری در خانواده‌ای ثروتمند به دنیا آمده است . این‌دو تصادفا" با یکدیگر برخورد می‌کنند و عاشق هم می‌شوند ، اما اختلاف طبقاتی مانع ازدواج آنها می‌شود . عاشق فقیر سعی می‌کند با این نابرابری مبارزه کند و بر اثر چند اتفاق پولدار می‌شود . در این فیلمها معمولا" این پیام ارائه می‌شود که "پول خوشبختی نمی‌آورد" (کی برد کی باخت ، آشیانه ، آرزو[13] ، بارش ، چوری چوری ، انگشتر نامزدی ، عاشق فداکار ، پیمان عشق ، آه ، داستان ، . . .)

هندیها یک سری فیلمهای خانوادگی درباره زندگی کودکان ساخته‌اند که معمولا" بچه‌های یتیم محور اساسی داستان این فیلمها هستند (اولاد ، کودک یتیم ، واکسی) . پرداخت کلیه فیلمهای عشقی خانوادگی هندی با اغراق بسیار همراه است تا تاثیر عاطفی آن تماشاگران را به گریه بیندازد .

تارزان هند

۴ ، فیلمهای تارزانی ــ هنگامی که نمایش فیلمهای "تارزان" در عرب با موفقیت روبرو شد ، فیلمسازان هندی نیز به‌تقلید از این آثار "تارزان هندی" خلق کردند . تارزان هندی "زیمبو"نام داشت و نقش آن را "آزاد" در همهٔ فیلمهای از این دست بازی می‌کرد . زیمبو نیز به‌گونهٔ تارزان غربی ، میمونی به‌نام "چیتا" داشت و با نعره و فریاد ، از این درخت به آن درخت می‌پرید . نکته جالب در این فیلمها ، صحنه‌های مبارزه زیمبو با ببر و پلنگ و تمساح است که عینا" از فیلمهای آمریکایی برداشت می‌شد و به‌دیگر صحنه‌های فیلم پیوند می‌خورد . چند فیلم از ماجراهای زیمبو در تهران به‌نمایش درآمده است[14]

هرکول هند .

۵ ، فیلمهای هرکولی ــ هرچند این نوع فیلمها در ردهٔ فیلمهای تاریخی می‌گنجد ولی ما در تقسیم‌بندی آنرا جدا کردیم تا کپیه برداری فیلمسازان هندی از آثار غربی مشخص نمایانده شود . هنگامی که فیلمهای هرکولی ایتالیایی در بازار جهانی به‌موفقیت دست یافت هندیها نیز از ماجراهای قهرمانان افسانه‌ای مانند هرکول ، ماسیست ، و ارسوس فیلم ساختند که "داراسینگ" با اجرای نقش هرکول هند ، در ایران به‌شهرت رسید (مرد غول‌آسا ، غول بغداد ، بازوان فولادین ، . . .) نکته جالب در این فیلمها این بود که وقتی هرکول هندی با بدن لخت در بیابان مبارزه می‌کرد درواقع کشتی کج می‌گرفت و تماشاگر



"واکسی" از فیلمهای پرفروش هندی در ایران بود

متوجه می‌شد که سطح بیابان مرتب بالا و پایین می‌رود و با کمی دقت می‌شد دریافت که در بیابان برای ارائه صحنهٔ زد و خورد ، تشک کشتی انداخته‌اند (مرد غول‌آسا)[15] .

این فیلمها نیز از پرداخت بسیار ضعیفی برخوردار بودند .

کمدین‌ها

۶ ، فیلمهای کمدی ــ هندیها ، کمتر فیلمهای صرفا" کمدی می‌سازند ، هرچند در دههٔ ۳۰ چند فیلم کمدی از سینمای هند با عنوان "حقه‌بازان هالو" و "هولش بده" در تهران به‌نمایش درآمد ، اما این فیلمها نیز خالی از مسائل تراژیک نبود[16] . البته از خصوصیات مشخص فیلمهای هندی وجود یک شخصیت کمدی در بیشتر فیلمها است که اکثرا" در بسیاری از مراحل و حتی در میان صحنه‌های تراژیک ظاهر می‌شوند و تماشاگران را به خنده می‌اندازند[17]

آثار پلیسی

۷ ، فیلمهای پلیسی ــ هندیها به‌تقلید از غربیها فیلمهای مختلف پلیسی نیز ساخته‌اند . که این فیلمها هم خالی از مسائل عاطفی و تراژیک نیست . در دههٔ ۳۰ و اوایل دههٔ ۴۰ ، به‌اسامی فیلمهای "آقای ایکس" ، "هیولا" ، و "خبرنگار ماجراجو" برمی‌خوریم . بعدها هندیها با آغاز تب جیمزباند ، فیلمهای جیمز باندی نیز ساختند (چشمان ، شطرنج ، . . .)

یک کارگردان هندی بنام "راج خوسلا" در هند به‌شیوهٔ هیچکاک فیلم می‌سازد ! از او فیلمهای "او که بود؟" و "آنیتا" در تهران به‌نمایش درآمده است .

بهرحال مجموع فیلمهایی که در دهه ۳۰ و اوایل دهه ۴۰ (و حتی بعدها) در تهران به نمایش درآمد ، آثار مبتذلی بود و در این سالها بازهم تماشاگر ایرانی از طریق فیلمهای غربی تاریخ مبارزات مردم هندوستان را مرور می‌کرد . فیلمهای ماجرای تنگ خیبر ، نیزه‌داران خیبر ، زراک خان ، چهارراه بووانی ، جنگجویان بنگال ، مرز خونین ، تارزان در هندوستان ، و زادوک‌خان ، از جمله فیلمهایی بود که در این سالها در تهران به‌نمایش درآمد .

چند فیلم نسبتا" متفاوت

از میان فیلمهای هندی که در دههٔ ۳۰ و اوایل دههٔ ۴۰ در تهران به‌نمایش درآمد ، به چند فیلم نسبتا" متفاوت برمی‌خوریم که اگرچه به‌همان مشکل فیلمهای هندی گرفتارند و خالی از رقص و آواز و اشک و آه نیستند ، اما دربین دیگر فیلمهای هندی از نظر پرداخت و مضمون دارای تفاوتهایی هستند . این فیلمها عبارتند از : آواره ، آقای ۴۲۰ ، واکسی (راج کاپور) ، مانگالا ، مادر هند (محبوب‌خان) ، دو جریب زمین ، غروب دهکده (بیمال روی) ، دو چشم و ۱۲ دست ، رقص شیوا (و . سانترام) ، بیدارباش (سرمیت‌میترا ــ آمیت‌میترا) دو برادر (ساتون بوث) ، بی‌وفا (م .ل . آناند) ، عبور از رودخانه گنگ (رادهو کارمارکار) ، و غروب خونین (؟)

یادداشتها

۱ــ "جیکیشن" در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ درگذشت و راج کاپور فیلم "دیروز ، امروز و فردا"ی خود را به جیکیشن تقدیم کرد .

۲ــ عجیب است که سرنوشت همکاری راج‌کاپور و ک . آ . عباس ، به‌گونه‌ی ویتوریو دسیکا و چزاره زاواتینی که از "دزد دوچرخه" شروع کردند و کارشان به فیلم تجارتی "گل آفتابگردان" رسید ، این دو نیز از "آواره" و "آقای ۴۲۰" و "واکسی" که حداقل موضوعی اجتماعی دارند شروع کردند و کارشان به فیلم مبتذل "بوبی" کشید .

۳ ــ به‌نقل از روزنامه اطلاعات مورخ شنبه ۲۸ مهرماه ۱۳۳۵ .

۴ ــ علاوه بر مطالبی که درباره مشخصات ظاهری راج کاپور در مطبوعات همزمان با ورود وی درج شد که قسمتهایی از آن مطالب را در گزارش مطالعه کردید در مورد دامن زدن مطبوعات به‌افتضاحات توجه شما را به‌مطلب روزنامه اطلاعات مورخ سوم آبانماه همان سال درباره خروج راج از تهران جلب می‌کنم : "هنگامیکه راج عازم فرودگاه بود و اتومبیل وی می‌خواست از هتل خارج شود ، ناگهان دختران جلو دویدند و اتومبیل وی را متوقف ساختند و پس‌ازباز کردن در همگی به‌داخل ریختند . . . "

۵ ــ تاثیرات راج به‌حدی است که حتی یک مغازه لباسشویی با عنوان "سالن لباسشویی و رنگرزی راج کاپور همراه با عکس "راج کاپور" در

بقیه در صفحهٔ ۴۸

مباحث تئوریک

• تدوین تجسمی و ریتمیک

• جلوه‌های بصری

از کتاب "درک فیلم"
نوشته‌ٔ "آلن کیس بیر"



در فیلم "چهارصد ضربه" ساختهٔ فرانسوا تروفو، شیوهٔ "ثابت کردن قاب" جهت متوقف کردن موقتی زمان برای شخصیت اصلی فیلم به‌کار گرفته شد

تدوین تجسمی (پلاستیک): تدوین تجسمی، نماها را براساس کیفیات سه‌بعدی محتوایشان به‌هم پیوند می‌دهد، یعنی از طریق تطبیق دادن (یا رو در رو قرار دادن) حجم‌ها، ارتباطهای عمقی، حرکات، و نظایر آن.

در **اکتبر**، ایزنشتاین گروهی از مردم را نشان می‌دهد که در بخشی از تظاهراتشان در پشتیبانی از دولت موقت و تنفر از فرمانروایان سابق، پیکرهٔ بزرگی را که از نظر سیاسی پراهمیت است، پایین می‌آورند. همچنان‌که مردم از پیکره بالا می‌روند و طناب را به آن می‌پیچند و سرودست و پایش را جدا می‌کنند، تماشاگران احساس زنده‌یی از حجم فیزیکی پیکره دارند. شکل و حجم غول‌آسای پیکره در تضاد با اندام ریز مردم، بیانگر نیروی فوق‌العاده‌یی‌ست که مردم می‌کوشند واژگونش کنند.

در فصل دیگری از اکتبر، مردمی را می‌بینیم که دیگر از حالت افسون‌زدگی نسبت به دولت موقت درآمده‌اند. به‌موازات تجمع مردم در اطراف رهبرشان، دوربین او را بالای آنها و از زاویهٔ رو به بالا نشان می‌دهد که به موقعیتش رفعت می‌بخشد. بعد، از زاویه معکوسش استفاده می‌شود، که دوربین در بالا و پشت سر رهبر قرار دارد و از جمعیت پایین فیلم می‌گیرد. این زاویه دوربین نیز اهمیت و اعتبار او را در نزد مردم، می‌رساند. برش از زاویه رو به بالا، به زاویهٔ رو به پایین، این تصور را القاء می‌کند که، بی‌توجه به این‌که در چه فاصله‌یی از مردم قراردارد، در عمق فضای فیلم برتر از آنهاست.

مردم، بعد از ملاقات با او، علیه دولت موقت تظاهراتی برپا می‌کنند. حرکات دسته‌جمعی آنها روی سطح پرده نظم و اراده‌شان را برای مقاومت تصویر می‌کند. باتدوینی این‌چنین، که روند تدریجی تجمع را موکد می‌سازد، گروه‌های مختلف مردم را می‌بینیم که به‌آرامی اما با اطمینان پیش می‌روند، بسوی تشکیل یک خط واحد تظاهراتی. این خط، بدل به کیفیتی پویا می‌شود که از اعماق پرده را باز می‌کند و بسوی مواجهه‌یی با قدرتمندان به‌حرکت می‌افتد. وقتی ستیز رخ می‌نماید، قطع متناوب نماها حادثه را به‌نحوی تصویری نمایش می‌دهد. یک نما، تصویرگر پراکنده شدن مردم به هر سو و فرار از آتش قشون حکومتی‌ست. یک نمای مضاعف، سربازی را نشان می‌دهد که به هرطرف آتش می‌گشاید. هر دو نما، در کاربرد متناوب، حادثه را به‌شکل سه‌بعدی‌اش تصویر می‌کنند.

تدوین وزنی (ریتمیک): تدوین، گونه‌یی نقش (انگاره) وزنی به‌وجود می‌آورد. برش سریع و مکرر، که نوعی ضرب مقطع دارد، کیفیتی هیجان‌انگیز به از **نفس افتاده** می‌بخشد. متضاد با این‌روش، فقدان برش مکرر (که حاصل تامل دوربین به‌مدتی طولانی‌تر روی وضعیت معینی‌ست) در ایجاد لحن سرد و آرام **پاتر پانچالی** (ساتیاجیت رای – ۱۹۵۵) سهمی دارد؛ لحنی که متناسب با زندگی آرام یک خانواده در هند است.

در بسیاری از فیلمها ریتم حاصل از برش، با ریتم موسیقی هماهنگی دارد. در فصل عنوان‌بندی **کابوی نیمه‌شب** (جان شله‌زینگر – ۱۹۶۹)، مروری سخت فشرده از اوضاع شخصیت مرکزی فیلم و دلایلی که سبب شده تگزاس را به‌قصد نیویورک ترک کند، به تماشاگر ارائه می‌شود. همراه با آواز و موسیقی، یک رشته قطعهای سریع نشان می‌دهند که شغل پست "کابوی"، ظرفشویی در یک کافه کثیف است که بعداً" رهایش می‌کند؛ لباسهای رنگی کابویی می‌خرد، و آماده می‌شود تا به "شهر بزرگ" برود. تطابق ریتم میان تدوین و آواز باعث می‌شود تا کلمات آواز، وضع قهرمان فیلم را برایمان تداعی کند.

مفهوم غیرموسیقیایی ریتم، وقتی به‌کار می‌رود که صحبت از نظمی باشد که بر طبق آن نماهایی از وضعیت‌های مختلف دوربین با هم تدوین می‌شود. به‌مدتی طولانی (دهه چهل و پنجاه)، هالیود یک شیوهٔ استاندارد برای تدوین نماهای دور، متوسط، و نزدیک داشت. نمای افتتاحیه یک فصل معین، چشم‌اندازی به‌قدر کافی وسیع عرضه می‌کرد تا یافتن جهات مورد نظر درون یک صحنه نسبتا" آسان باشد. این نما معروف بود به "نمای معرف"[1]. بعد از این نمای دور، نمای متوسط قرار می‌گرفت، و بعد هم نمایی نزدیک از موضوع. در چنین رشته نماهایی، سه وضعیت متفاوت دوربین، مدت‌زمان تقریبا" برابری داشتند.

در سالهای بعد، معکوس این ریتم استاندارد در برش، تغییر طراوت‌بخشی در سبک پدید آورد. اکنون تماشاگران ممکن است با یک نمای نزدیک به قلب حادثه پرتاب شوند – نمونه‌اش نماهای افتتاحیه فیلم **مکالمه** (کاپولا – ۱۹۷۴) است – که تازه در نماهای بعدی از طریق چشم‌انداز یک نمای دور به چگونگی روابط آنها با یکدیگر دست یابند.

طول زمان نسبی هر نما در یک مجموعه، می‌تواند نشانگر اهمیت هر کدام باشد. سبک جان کاساوتیس در فیلمهایی چون **چهره‌ها** (۱۹۶۸)، **شوهران** (۱۹۶۹)، **مینی و مسکوویچ** (۱۹۷۱) ناظر بر موکد ساختن اهمیت محتوای نماهای نزدیک است، از طریق اختصاص دادن مدت‌زمان بیشتری به آنها در مقایسه با نماهای متوسط یا دور. در مینی و مسکوویچ، در صحنه‌یی که مینی خاطراتش را به زن مسنی می‌گوید، مدت‌زمانی که صرف نماهای نزدیک از صورت مینی می‌شود در مقایسه با نماهای متوسط یا دور از صورت او، خیلی بیشتر است. این‌گونه شیوهٔ تدوین (استفاده زیاد از نماهای نزدیک) به تماشاگر می‌فهماند که آنچه در این مکالمات روشن می‌شود، واقعا" اهمیت دارد.

در **ماجرا** (آنتونیونی – ۱۹۶۰) یک نمای



در فیلم "شوهران" ساخته‌ٔ جان کاساوتیس، با اختصاص زمان بیشتری به نماهای نزدیک، بر آنها تاکید می‌شود

دور از مردمی که در جستجوی زن گمشده‌یی در جزیره‌اند، به‌مدت بیشتری روی پرده می‌ماند تا نماهایی از وضعیت‌های دیگر دوربین در آن رشته نماها. این نمای دور، تصویری فشرده از بی‌ثمری و تک‌افتادگی جمعی جستجوکنندگان ارائه می‌دهد. همگی از پشت سر نشان می‌شوند، همه در جهات متفاوتی در حرکتند، در آن حال که در پی نشانه‌یی از زن گمشده به محوطه‌ٔ جزیره چشم دوخته‌اند. باز هم، طول این نما به‌نسبت کوتاهی نماهای دیگر توجه تماشاگر را به‌خود معطوف می‌دارد.

جلوه‌های بصری: دسته دیگری از عناصر تصویری شامل جلوه‌های بصری‌ست. برخی از جلوه‌ها (افه‌ها)یی را که زیر این عنوان گروه بندی می‌شوند، می‌توان در حین فیلمبرداری پدید آورد. بعضی از آنها ـ مثل "فید" و "دیزالو" که شرحشان آمد ـ یا در لابراتوار به‌وجود می‌آیند و یا در دوربین به‌هنگام فیلمبرداری و بعضی هم ـ مثل "وایپ" و نمای چند تصویری و قابهای ثابت ـ فقط و فقط در لابراتوار پدید می‌آیند. جلوه‌های بصری مهم، غیر از آنهایی که قبلا" شرح دادیم، عبارتند از: تغییر در اندازه‌ٔ تصویر، تغییر در موقعیت شیٔ، زوم تصویری، حذف قابها، قاب بندی مضاعف، ثابت کردن قاب، تصویر مضاعف، و پیوند کردن.

بخشی از تصویر را می‌توان از لحاظ تصویری چنان تغییر داد که اندازه‌اش را بزرگتر یا کوچکتر کند و یا عناصر ناخواسته‌اش را محو کند. این گونه "تغییر در اندازه‌ٔ تصویر" وقتی نتیجه می‌دهد که اندازه‌ٔ نسبی اشیاء نشان دهنده‌ٔ تسلط چیزی بر چیز دیگر باشد.

نما را طوری می‌توان چاپ کرد که در قاب[2] فیلم واژگونه شود. "رودولف آرنهایم" اشاره می‌کند که ترکیب‌بندی[3]ها وقتی به موثرترین شکل عمل می‌کنند که چیزهای پراهمیت در طول خطی مورب از انتهای چپ قاب در پایین تا منتهاالیه راست آن در بالا قرار داده شوند. بنابراین "واژگون سازی تصویری" که بدین منوال منجر به‌توزیع عناصر یک نما شود می‌تواند از نظر زیبایی‌شناسی مفید واقع شود.

زوم تصویری موارد استفاده‌یی مشابه کاربرد عدسی‌های زوم دارد، هرچند که وضوح تصویر، در زوم تصویری قدری کمتر از عدسی‌های زوم است. برای ایجاد زوم تصویری، قابهای یک تصویر، در لابراتوار به‌نحو تصاعدی بزرگ می‌شوند تا تاٴثیری همانند تاٴثیر فیلمبرداری با عدسی زوم به‌وجود آید. در مورد فیلمی که حتما" باید مطابق طبیعت باشد و نیازمند "زوم به‌جلو" است، شاید بهتر باشد که زوم به‌نحوی تصویری ایجاد شود، چون از تحریف مکانی‌یی که عدسی‌های زوم باعث می‌شوند، جلوگیری می‌کند.

حرکت سریع و حرکت آرام، به‌نحوی بصری وسیله فرآیندهایی که به‌ترتیب "حذف قابها"[4] و "قاب‌بندی مضاعف"[5] نامیده می‌شوند، ایجاد می‌شود. "حذف قابها"، از طریق حذف قابهایی که در توالی خود تشکیل یک نما را می‌دهند به‌آکسیون سرعت می‌بخشد. در "قاب بندی مضاعف" تمام قابها دوبار چاپ می‌شود و بدین وسیله به‌آکسیون روی پرده طول زمان بیشتری داده می‌شود، و تاٴثیری از حرکت آرام را به‌تماشاگر القاء می‌کند، هرچند که این‌حرکت آرام ناگهانی‌ست.

در شیوه‌ٔ "ثابت کردن قاب"[6]، یک قاب واحد چندین‌بار تکرار می‌شود، و آکسیون را به‌طور کامل متوقف می‌سازد. در پایان **چهار صد ضربه** (تروفو، ۱۹۵۹) فرار یک پسربچه خطاکار، ناگهان در یک قاب ثابت به‌یاد ماندنی "شکار" می‌شود. این نما، در برابر پسزمینه‌ٔ اقیانوس، این تاٴثیر را در تماشاگر به‌وجود می‌آورد که زمان موقتا" برای پسربچه از حرکت باز داشته شده، و دوباره در جهات متعددی به‌حرکت ادامه خواهد داد.

تصویرها را می‌توان با استفاده از شگرد بصری "تصویر مضاعف"[7] روی هم قرار داد. تاٴثیر به‌وجود آمده، چیزی‌ست مثل تاٴثیر بعضی از استعاره‌ها، که در آنها چند فکر شعری در یک "صورت خیال" (ایماژ) واحد فشرده می‌شود. در فیلم، وقتی که دو یا چند تصویر باید فقط در یک نما به‌یکدیگر ربط یابند، شیوه‌ٔ "تصویر مضاعف" می‌تواند شیوه درستی باشد. برای مثال، صورت شخصیتی که گذشته‌اش را به یاد می‌آورد، درست روی صورت نزدیکان او می‌افتد، و این حالت را القاء می‌کند که در حال دیدن دوستانش از دید ذهنی خودش است. چون در این شیوه هرکدام از تصاویر باید به‌روشنی دیده شود، بنابراین‌باید چنان به‌دقت از این شگرد استفاده کرد که تصاویر تاٴثیر همدیگر را محو نکنند.

عنوانهایی که روی تصاویر چاپ می‌شوند، بدل به‌جنبه‌ٔ خلاقی از هنر سینما شده‌اند. در گذشته تماشاگران ناچار بودند قبل از اینکه خود فیلم شروع شود مقدار زیادی از عناوین فیلمبرداری شده را تحمل کنند، امروزه دیگر خیلی عادی‌ست که فیلمی را با حادثه نظرگیری شروع کنیم و همینطور که حادثه پیش می‌رود، عنوانها را هم روی آن بگذاریم. گاهی این عنوانها چنان با خود حادثه در یکدیگر تنیده می‌شود که گونه‌یی ارتباط گرافیک پدید می‌آید. در شروع چشم‌نواز **باربارەلا** (روژه وادیم، ۱۹۶۸)، فیلمی علمی ـ خیالی با نهانمایه‌های جنسی، عنوانبندی‌ها به‌صورت شکافهای دیواری هستند که تماشاگران سعی می‌کنند آن سوی دیوار را ببینند.

"پیوند کردن"[7] نوعی تصویر مضاعف است که در آن نمایی از یک حادثه در یک مکان به عنوان پیشزمینه قرار می‌گیرد و در پسزمینه‌ٔ همین نما، نمایی از مکان یا زمان دیگری قرار دارد. نمونه‌های برجسته و متقاعد کننده‌یی از این شیوه‌ٔ بصری را در فیلم **مردی از ریو** (دوبروکا، ۱۹۶۴) می‌بینیم. در این فیلم بعضی از صحنه‌های تعقیب، در جلوی پسزمینه شهر فوق مدرن برازیلیا قرار می‌گیرد. با صحنه‌های‌تعقیب (پیشزمینه) در فرانسه گرفته شده به‌نظر می‌آید آکسیون در خیابانهای این شهر (به‌عنوان پسزمینه) رخ می‌دهد.

1) Establishing

2) Frame

3) Composition

4) Skip Framing

5) Double Framing

6) Freeze Framing

7) Superimposition

●

نقد و بررسی فیلم

یک بازی بی‌هیجان

بازی مرگ Gatto a Nove Code

ه‌نویسنده فیلمنامه و کارگردان: داریو آرجنتو ه موسیقی متن: انیو موریکونه ه تهیه کننده: سالواتوره آرجنتو ه بازیگران: جیمز فرانسیسکاس، کارل مالدن، پیر پائولو کاپونی، هورست فرانک، راداراسیموف، آلدو رجیانی ه رنگی، سینماسکوپ ه محصول سال ۱۹۷۱ ایتالیا.

در آزمایشگاه "ترزی"، آزمایشهایی پنهانی و ضد انسانی انجام می‌گیرد. یکی از کارمندان آزمایشگاه که قصد آشکار کردن راز این آزمایش‌هارا دارد، توسط یکی از کارکنان آنجا، که مأمور امنیتی دولت فرانسه نیز هست، کشته می‌شود. "جوردانی"، خبرنگار یک روزنامه، به‌همراه "فرانک"، که روزنامه‌نگار بازنشسته‌ای است، تصمیم می‌گیرند راز ماجرا را که با قتل‌های دیگر پیچیده‌تر می‌شود، بیابند. آنها در پایان موفق می‌شوند قاتل را بیابند.



"بازی مرگ" به‌عنوان یک فیلم جنایی تجاری، طبعاً" مخالفان و دوستدارانی دارد. هرکدام از آنها، می‌توانند دلایل زیادی از درون فیلم بیابند، که شاهدی بر بی سر و ته بودن یا نبودن آن باشد. یک نفر می‌تواند بگوید: "برملا کردن اهداف آزمایشگاه ترزی در حضور جوردانی، آنهم توسط کسی که وظیفه‌اش جلوگیری از افشای راز آزمایشگاه است (یعنی کاسونی)، یک تناقض آشکاراست". دیگری می‌تواند بگوید: "هدف کاسونی از آن حرفها فهمیدن این مسئله بوده است که‌چه کسانی در پی یافتن سر نخ ماجرا هستند، تا آنها را از بین ببرد." کسی که فیلم را نپسندیده است، مثلاً" می‌تواند بگوید: "کاسونی از کجا فهمید جوردانی با عکاس راجع به‌دست قاتل کالابریزی در کادر عکس (تلفنی) صحبت کرده‌است، مگر در فیلم آمده بوده که کاسونی از طریق تلفن، مکالمات افراد را کنترل می‌کند؟" و کسی که از فیلم خوشش آمده است، شاید بگوید: "در دوبله دست برده شده است."، "فیلم دستکاری شده است"، یا "اینهم از رازهای فیلم است که باید پوشیده بماند." و بدین ترتیب زنجیری پایان ناپذیر از دلایل موافق و مخالف را بهم بافت.

اما مهم اینها نیست. فیلم حتی اگر چنین مشکلاتی هم نداشت، بنابر آنچه در زیر می‌آید، فیلم بدی است:

۱ ـ فیلم به‌دلیل این که علاوه بر دنبال کردن موضوع بی‌اهمیت و بسیار کهنه‌ای مانند "یافتن یک قاتل خطرناک و مرموز"، مسائل بسیاری مانند استفاده از زندانیان به‌عنوان خوکچهٔ آزمایشگاهی، آزمایشهای پنهانی برای یافتن راهی برای ازبین بردن ارادهٔ افراد، مسئولیت دولت فرانسه در جنایات را پیش می‌کشد، فیلمی بی‌سر و ته است. و بی‌سر و ته است، چون به‌جز "یافتن یک قاتل خطرناک"، تمام مسئله‌های پیش‌گفته را حل نکرده، رها می‌سازد. بی سر و ته است به‌دلیل اینکه آزمایشهای علمی برای کنترل فکر و از بین بردن اراده، بازیچهٔ سرگرم کننده و ترساننده‌ای بود که ثابت شد پایهٔ علمی درستی نداشته است. بی سر و ته است چون که، دلیلی ندارد اسم دولت فرانسه بزرگ شود، می‌توان بجای کلمهٔ "فرانسه"، اسم "لوکزامبورگ" یا "لیختن اشتاین" را گذاشت، بدون این که فرقی کند. فیلم موضوع بسیار کهنه‌ای را پیش‌کشیده است، و چون کم آورده است، موضوعهای سیاسی را به عنوان چاشنی به‌آن افزوده است. ولی چاشنی هایش هم کهنه است.

۲ ـ دلیل مهم دیگر، در مورد بیان ناقص فیلم است. در فیلمنامه مشخص نیست که هدف شخصیتها از دست زدن به‌عملی معین، چیست. مثلاً" چرا جوردانی که تا پایان، قاتلی را ردگیری می‌کند که یک مأمور امنیتی است (کاسونی)، ناگهان در گورستان ترسو می‌شود؟ و چرا در همان صحنه گورستان، وقتی در سردخانه به‌رویش بسته می‌شود، با این که دیده‌ایم چقدر ترسیده، از ترس غش نمی‌کند، و چراغ قوه را خاموش می‌کند و می‌نشیند و سیگار می‌کشد؟ فرانک چرا تا آن اندازه پیگیر است؟ و اصولاً" چه رسالتی این دو (جوردانی و فرانک) را وادار می‌کند که تا پایان مسئلهٔ قتل‌های پیچیده را، پیگیری کنند.

کارگردانی از فیلمنامه هم بدتر است. در بسیاری از صحنه‌ها استفاده از عوامل فضا، حرکت دوربین، افکت و ... خام‌دستانه و بی‌روح است. در همان صحنهٔ گورستان، این که ترس جوردانی از تاریکی و سکوت گورستان و حضور قاتل اصلی در آنجا می‌تواند به کارگردان در ایجاد هیجان و تعلیق کمک کند، صحنه‌ها آنقدر کش‌دار و مصنوعی است که دقایق بسیار خسته‌کننده‌ای می‌گذرد، بدون این که تماشاگر چیزی دریافت کند.

به‌دلایل بالا، بازهم می‌توان افزود. ولی آنچه آمد، کافی بنظر می‌رسد. "بازی مرگ" فیلم بسیار بدی است، که برخلاف تبلیغاتی که برای آن شد، هیجان‌انگیز هم نیست.

***** این فیلم، یکبار دیگر در سال ۱۳۵۱، با نام اصلی‌اش "گربه ۹ دم" نمایش عمومی داشته است. در نسخه کنونی قسمتهایی از فیلم حذف شده‌است.**

قصه‌ای بی‌جاذبه

● قصهٔ شب

ο *کارگردان: ایرنیا تارکوفسکایا. بازیگران: یوری یاروت، الکساندر گالیاگین، الکساندرلازاریف*ο محصول ۱۹۸۱.

"ایگور" دانشجوی فلسفه به همراه دو جوان استاد کار و یک داروساز در سر راه خود به شهر، شب را در یک کلبه جنگلی متروک که مورد تهدید راهزن‌ها است توقف می‌کنند. برای رهایی از هراس و بیدار ماندن، "ایگور" به تعریف قصه‌ای از زندگی "پیتر مونک" ذغال فروش می‌پردازد. نتیجه‌گیری اخلاقی این قصه و نبرد بین ارواح خبیث و پاک، مسائلی هستند که در حوادثی که برای "ایگور" و دوستانش اتفاق می‌افتد، زمینه‌های مشابهی دارد.



مشکل عمدهٔ فیلمساز در "قصه شب"، نامشخص بودن هدف، و سرگشتگی او دریافتن سرمنزلی برای بیان مقصودش است. کارکرد بی‌حاصل او با مقوله‌های ذهنیت و عینیت، چنان تاری به دور او تنیده که رهایی از آن دشوار بنظر می‌آید. نحوهٔ بیان و پرداخت کلیشه‌های روبه پوسیدگی توسط فیلمساز (تقابل ارواح پاک و ناپاک انسانی)، نه تنها برای پیش برد ماجراها چاره‌ساز نیست، بلکه او را در معرض کشمکش تناقضات خود آفریده قرار می‌دهد. او قادر به مرزبندی میان "طنز" و "واقعیت" نیست. همچنانکه در بکارگیری طنز در جهت استهزاء و انتقاد از مسائل ضدانسانی به‌هرز رفته است.

زمانی که مضمون ماجرا وارد حیطه سوررئالیستی می‌شود، نه از غنای لازمه تصویری خبری هست و نه‌از نوآوری. به‌عبارت دیگر استفاده ازعوامل سوررئالیسم و سایر تصویرهای ذهنی در این فیلم چنان معنی‌برانگیز نیست که بتواند با خطوط کلی فیلمنامه همراهی کند، و یا حتی فرصت برداشت‌های زیبا شناسانه را نصیب تماشاگر کند.

عناصر کمیک، بجای این‌که نیش طنز آلودشان را به‌کار گیرند، پرداختی عامیانه پیدا می‌کنند و جدا از فیلم باقی می‌مانند. فیلمساز از گردهم آوردن دو استادکارجوان، یک دانشجوی فلسفه، یک داروساز، کنتس و همراهانش در کلبهٔ جنگلی (محیط هراس انگیز) آن هم در دل شب (یک عامل هراس آفرین دیگر)، چه سودی می‌برد؟ آیا فقط عبرت‌گیری از افسانه "پیتر مونک" مدنظر اوست و یا افسانه‌پردازی در آن قالب‌های ناهنجار؟ اینها پرسشهایی است که در پایان فیلم بی‌پاسخ می‌ماند.

به‌هرحال، حرف فیلم همان جریان همیشگی تصرف روح پلید در انسانهای طماع وحریص و درگیری قطب‌های مثبت و منفی روح انسانی است، که از آن هم در پایان فیلم نتیجه‌ای نمی‌توان گرفت. چهره‌ای که فیلمساز از "بارون" و "کنتس" ارائه می‌دهد با شعارهای ضد ثروت‌اندوزی و مسکین نواز او منافات دارد، زیرا صرفا" ارائه چهره‌های مسخره از آنان کافی نیست. بخصوص در خیمه شب‌بازی‌های آخر فیلم که به استیصال او در چگونگی پایان دادن به ماجرا می‌انجامد.

شخصیت "ایگور" که محور قصهٔ فیلم است، ناشناخته می‌ماند (نقش ناظر وخنثای او به عنوان راوی قصه، پرداخت نامناسبی دارد). فیلمساز می‌خواهد هجونامه‌ای علیه "رمانتی‌سیسم" ارائه دهد، و خود بیشتر دچار هجو و هزل شده است، و قصه‌اش هم آنقدر پرجاذبه نیست که جاذبهٔ آن از خواندن افسانه‌ای از "سری کتابهای طلائی" بیشتر باشد.

دربند قصه‌پردازی

● بازی سرنوشت

ο **کارگردان: *لنازید لوچری*ο فیلمبردار: کارلومونترفریο بازیگران: ساوریومان پتین، کارلو نینچیο ۳۵ میلیمتری، سیاه و سفیدο محصول مشترک *ایتالیا* و فرانسه.**

"ژان فورتیه" شوهر کارگرش را که در کارگاه مهندس "لابرو" کار می‌کند، از دست می‌دهد و با دو بچه‌ای که دارد، به کار کردن در آنجا ادامه می‌دهد. "ژاک گارو" دستیار شرور مهندس "لابرو" به او اظهار علاقه می‌کند، ولی چون جواب مثبتی نمی‌گیرد صندوق کارگاه را می‌رباید و با کشتن مهندس، کارگاه او را به آتش می‌کشد، و با صحنه‌سازی "ژان" را مقصر جلوه می‌دهد. "ژان" و بچه‌هایش آواره می‌شوند، اما طی حوادثی، سرنوشت انتقام آنها را از "ژاک گارو" می‌گیرد.

اگر عوامل دراماتیک در "بازی‌سرنوشت" به نحو مطلوبی بکارگرفته می‌شدند، فیلم میتوانست از چهارچوب پیش پا افتاده و سطحی‌اش رهائی یابد و در قالب مضمون عامه پسندش جا بیفتد.

مضمون ماجرا، پیرامون مسئلهٔ سرنوشت وتقدیر است که حوادث و اتفاقات آن از نوع "عشقی و شانسی و تصادفی" است‌که سالها دستمایه آثار "هندی" و "گنج قارونی" بوده است. به‌هرحال، فیلمساز توانائی پی‌ریزی یک ساختار دراماتیک منسجم را که شرط اولیه و الزامی پیش برندگی این ماجراهاست، از خود نشان نمی‌دهد. شتاب در شخصیت‌پردازی، عدم توانایی در داستانگویی سینمایی، استفاده بیش از حد از مونولوگ و گفتار متن، اغراق درنمایش وقایع متعارف زندگی از زمره دلایل ضعف فیلم است. فیلمساز از بیان تصویری ناتوان است، و گفتار مکرر راوی چنین باری را از دوش او برمی‌دارد. شخصیت‌پردازیها سوای این‌که‌فوق‌العاده کلیشه‌ای هستند، به سرعت و با شتاب انجام می‌گیرند و از ابتدا به دلیل اغراق در نمایش حوادثی که درزندگی معمولی کمتر امکان بروز دارند، بیننده را به پیشی‌گرفتن از روند حوادث فیلم سوق می‌دهد.

همه‌چیز "دست برقضا" جور می‌شوند، خواهر و برادری که از خویشاوندی خود خبر ندارند، از روی اتفاق در مجاورت هم زندگی می‌کنند، مادر آنها ندانسته با فرزندان خود رفت‌و آمد دارد، و کلا" تمام افراد درگیر گرد هم می‌آیند تا تکه‌های گم‌شدهٔ این بازی معما، درکنارهم چیده شود و ماجرا پایان‌یابد.

مصائبی که شخصیت اصلی فیلم — ژان فورتیه — متحمل می‌شود، باز توسط راوی بیان شخصیت می‌شود، آن‌هم با لحنی شتابنده و زودگذر (بمانند گوینده‌های فیلم‌های جنگی مستند). بنابه گفتهٔ راوی، او به زندان می‌افتد، بعد به تیمارستان می‌رود و با گلوله‌ای که برحسب اتفاق به آنجا می‌خورد، قوای عقلی‌اش را باز می‌یابد و سپس از زندان فرار می‌کند! چگونگی آن، و این‌که‌دراین مدت براو چه گذشته، پوشیده می‌ماند، که این از همان مسئله شتاب‌زدگی فیلمنامه سرچشمه می‌گیرد، زنجیره‌ای از این‌گونه اتفاقها که سیری تصاعدی دارند، تا آخر فیلم ادامه می‌یابد که بواسطهٔ آن تماشاگر می‌تواند وقوع حوادث را از پیش حدس بزند. مابقی دستمایه فیلمساز می‌ماند برای برانگیختن احساسات تماشاگر که امری گریزناپذیر و جزئی لاینفک از مضمون اینگونه فیلمهاست (که در آنهم گاهی موفق است).

مشاهده این فیلم مترادف با خواندن یک رمان معمولی و کلیشه‌ای است، فیلمی که شدیدا" در گیر و بند قصه‌پردازی صرف است و از پرداخت سینمایی بهره‌ای ندارد.

فرازها، فرودها، و تناقض‌ها

● نینوا

ه کارگردان و نویسندهٔ فیلمنامه: رسول ملاقلی‌پور ه فیلمبردار: فرامرز باصری ه موسیقی متن: احمد انوشه ه بازیگران: محمود نوروز، ابوالفضل دهقانیان، محمود ترکالکی، حسن کریمی. داوود رحمتی ه تدوین: داوود یوسفیان ه محصول واحد سمعی و بصری روابط عمومی کمیته انقلاب اسلامی.

ابوالفضل، رزمندهٔ نوجوان، در جریان یکی از حمله‌ها مامور رساندن یک مجروح به پشت جبهه می‌شود و از گروهش جدا می‌افتد. او با غلامحسین ـ رانندهٔ یک لودر که در جبهه خدمت می‌کند و بر اثر ترکش انفجار نابینا شده ـ برخورد می‌کند. طی یک درگیری با عده‌ای از عراقیها، ابوالفضل چند تن از آنها را می‌کشد و پای خودش هم زخمی می‌شود. در راه پیوستن به افراد گروه، غلامحسین، ابوالفضل را به‌دوش می‌کشد. آنها در برخورد با یک دسته از عراقیها که قصد پیشروی دارند، به‌کمک یک خمپاره‌انداز و یک "آرپی‌جی هفت" آن‌قدر مقاومت می‌کنند و مانع سرعت پیشروی دشمن می‌شوند تا نیروهای خودی از راه می‌رسند.

"نینوا" را، به‌رغم آن‌که نخستین فیلم بلند سازنده‌اش است و سابقهٔ دیگری از او به‌خاطر نمی‌آوریم، با افت و خیزهایی می‌توان تا به آخر دنبال کرد. همین حد را می‌توان برای فیلمساز یک موفقیت به‌شمار آورد، اما برای گذشتن از سطح تعارف و کلی‌گویی، باید به قوت و ضعف‌ها پرداخت.

فیلم با یکی از حمله‌ها آغاز می‌شود. صحنه‌های حملهٔ شبانه، نسبتاً" خوب ساخته شده اما در مرکز فرماندهی، نماها و حرکتها، "آنکادر" شده و ناموزون است. در آنجا، دو تن از فرماندهان، روی نقشه دربارهٔ موقعیت نیروها صحبت می‌کنند. در آخرین گفتگوی "فرمانده حمزه" با بیسیم‌چی گروه مهاجم، صحبت از پلی است که رزمندگان باید از آن عبور کنند و ضربهٔ دیگری به دشمن بزنند. فرمانده در ضمن آخرین جمله‌اش، سر را به‌سوی نقشه برمی‌گرداند. دوربین، روی قسمتی از نقشه که موقعیت پل را نشان می‌دهد، آرام زوم می‌کند و ثابت می‌ماند. این تصویر، به‌آرامی با تصویری از طلوع خورشید در بیابان دیزالو می‌شود. این بیان تصویری، با تاکیدی که بر هر یک از نماها می‌شود، تماشاگر را به این نقطه رهنمون می‌کند که دنبالهٔ فیلم، باید بر محور گذشتن از پل دور بزند اما از این پس، "نینوا" به‌طورکلی وارد مسیر دیگری می‌شود. درحالی‌که بیان تصویری یاد شده، خود دارای پختگی حرفه‌ای است، این تغییر مسیر، یک ضعف است.

با ورود ابوالفضل و غلامحسین به داستان، فیلمساز توانسته است نقاط اوج را بخوبی در فیلم تقسیم کند: خراب شدن موتور سیکلت، برخورد با عراقیها، عبور از میدان مین، و نبرد آخر. اما جدا افتادن آنها از جمع را، که در فیلمهایی از این دست فرصت مناسبی برای شخصیت‌پردازی است، فیلمساز به‌راحتی از دست می‌دهد. در طول راه‌پیمایی آنها، تنها درمی‌یابیم که غلامحسین، فرزند و همسرش را در جریان انقلاب از دست داده؛ و پدر ابوالفضل نیز، قبل از انقلاب در تصادف با اتومبیل یک آمریکایی کشته شده است. مورد اول، یک کلیشه است و مورد دوم نیز در دسترس‌ترین مثال در محکومیت و نمایش نفرت از کاپیتولاسیون است که نشان از خلاقیتی ندارد. اما دیالوگهای زمینه چین نقل خاطرات



آن دو، خوب است. نقل این دو خاطره، تنها کوشش فیلمساز در تحلیل شخصیتهاست و آنچه که برای بیان اعتقادات آنها در فیلم می‌شنویم از حد شعارهای مستقیم فراتر نمی‌رود. درحالی که در یک اثر هنری، شعار و پیام باید در کل اثر گسترده باشد و تماشاگر، آن مفهوم را از کلیت اثر دریابد.

به‌نظر می‌رسد که فیلمساز، زیاد فیلم دیده است و شاید بدون این‌که خود بداند و یا حتی بخواهد، لحظه‌هایی از "نینوا"، شباهت بسیاری به فیلمهای خارجی دارد. نخستین نماهایی که ابوالفضل را سوار بر موتور در پهنهٔ صحرا نشان می‌دهد، از نظر نوع و اندازهٔ نماها، توقفها و حرکتها، زاویه دوربین و کادربندیها، شباهت بسیار به سوارهای تنها در بیابان، در فیلمهای وسترن دارد. و بعد هم خراب شدن موتور، تلف شدن اسب تک‌سوار کابوی را تداعی می‌کند. به‌ویژه که ابوالفضل پس از رها کردن موتورسیکلت و چند قدم دور شدن از آن، می‌ایستد و نگاهی حسرت‌بار به موتور می‌اندازد. در چند نمای نمایش عراقیها نیز، این شباهت به‌چشم می‌خورد. درحالی‌که همراه با محتوای متفاوتش، فیلم می‌بایست بیان متفاوتی نیز داشته باشد. فیلم در این مورد خاص، به‌دلیل همان تفاوت، دچار تناقض هم می‌شود. تصاویر مشابه در فیلمهای خارجی، برای نمایش قدرت و صلابت نیروها به‌کار می‌رود، اما دیدگاه سازندهٔ "نینوا" نسبت به عراقیها، با شیوه‌ای که در این نماها دارد، در تضاد است. آنچه که این موضوع را تشدید می‌کند، موسیقی همین صحنه‌هاست که باز هم از همان فیلمها گرفته شده (نوایی پرطنین و موکد، شبیه مارش نظامی) که معمولاً" برای تاکید بر همان قدرت و صلابت به‌کار می‌رود. ضمن آن‌که این موسیقی، با موسیقی سایر بخش‌های فیلم نیز متفاوت است.

در صحنهٔ برخورد اول ابوالفضل و غلامحسین با عراقیها، و نبرد آخر، تصویری که فیلم از عراقیها نشان می‌دهد، حاکی از بزدلی آنهاست. اما تنها خصیصه‌ای که فیلمساز از دشمن به تماشاگر می‌آموزد، همین است و در این بخش‌ها، فیلم به یک اثر کمدی موفق تبدیل می‌شود (توجه کنید به یک نمای دور از عراقیها در نبرد آخر، که پس از شلیک غلامحسین و ابوالفضل، آنها سرگردان و هراسان و بی‌هدف به اطراف می‌دوند). و تناقض در همین است. ضمن آن‌که کم بها دادن به دشمن، به‌اندازهٔ بها دادن بیش از حد به آن، نادرست است. در همان برخورد اول، وقتی که افسر عراقی با بر هم زدن دو سنگ در مقابل صورت آن رزمندهٔ مجروح متوجه زنده بودنش می‌شود و به او شلیک می‌کند، قاعدتاً" آن سرباز عراقی که در آنجا حضور دارد و متوجه این کلک می‌شود و بعد هم از تیررس ابوالفضل دور می‌شود، نباید از برخاستن ابوالفضل تعجب کند. اما او هراسان به‌سوی عراقیهای دیگر می‌دود و با فریاد "مرده زنده شد!" آنها را به‌هم می‌ریزد. ضعف دیگری از این دست را می‌توان در فلاش‌بک غلامحسین نیز دید (گاز اشک‌آوری که بی‌اثر است و تظاهرکنندگان، کمترین واکنشی در برابر آن نشان نمی‌دهند). اما در همین فلاش‌بک، فیلمساز در چند نمای کوتاه، دیدگاه خود را نسبت به ارتش و ساواک، و تفاوتهای آنها، بخوبی نشان می‌دهد.

فرامرز باصری، فیلمبردار، در نقاط قوت فیلم موثر بوده است و با توجه به فیلم کوتاهی که از او بخاطر می‌آوریم ("روایت رزم"، که یک‌بار از تلویزیون هم پخش شده) چنین استنباط می‌شود که او نقشی بیش از یک فیلمبردار در "نینوا" داشته است. استفاده از زیرنویس فارسی در صحنه‌های گفتگوی عراقیها (که در فیلم "روایت رزم" هم وجود داشت) گرچه طبیعی و لازم بود و نمی‌توان آن‌را یک امتیاز به‌شمار آورد، اما در مقابل آسانگیریهایی که درموارد مشابه دیده شده، قابل اشاره است.

افه‌های مخصوص فیلم، نسبتاً" خوب از کار درآمده و از امتیازهای آن است، اما بازیهای دو بازیگر اصلی ضعیف است. چهرهٔ ابوالفضل به‌هنگام درد کشیدن، به تصنع نزدیک می‌شود و غلامحسین، بیشتر شبیه یک آدم بیمار است تا نابینا. طبیعی است که به‌علت نابینا شدن، راه رفتن او با احتیاط توام باشد اما سایر حرکتها و به‌ویژه حرف زدنش، برخلاف تصویرهایی که از قبل از نابینا شدنش دیده‌ایم، حکایت از ضعف و بیماری او دارد.

«خوجه‌ممد»، نه «شیلات»

● شیلات

ه کارگردانی و تدوین: *رضا میرلوحی* ه نویسندهٔ *فیلمنامه*: *بلیش* ه مدیر *فیلمبرداری*: جمشید *الوندی* ه موسیقی: *منصور تهرانی* ه *تهیه‌کننده*: *جواد گلپایگانی* ه *بازیگران*: *داود رشیدی* مهین *شهابی*، *احمد قدکچیان*، *علی شعاعی*، *کنعان کیانی*، *مهری ودادیان*، *کیومرث ملک‌مطیعی*، حسین *شهاب*، *عباس قاجار* و *جلال پیشوائیان* ه رنگی، ۳۵ میلی‌متری ه محصول *کارگاه فیلم پویا*.

"خوجه ممد" یک ترکمن آزاده و کارگر شیلات است، که فرزندش را در راه مبارزه با ظلم از دست داده و اینک آرام و سربزیر، فقط کار می‌کند. اما بهر حال مقابل رئیس جدید شیلات، که برای آرام کردن جو مامور شده، می‌ایستد و پیشنهاد او را برای نوعی مصالحه نمی‌پذیرد. رئیس جدید او را مسئول ناآرامی‌های محیط شیلات می‌شناسد، و سعی می‌کند که او و نوه‌اش را با حبس کردن در سردخانه، به‌قتل برساند. اما آنان نجات می‌یابند. نوه "خوجه" در یک درگیری کشته می‌شود، و او برای انتقام‌جویی رئیس شیلات و همراهانش را در سردخانه حبس می‌کند، و آنان را به‌قتل می‌رساند.



نقد و بررسی آخرین فیلم "رضا میرلوحی"، کارگردان در گذشته سینمای ایران، از آنجا که مدت زیادی از مرگ سازنده‌اش نمی‌گذرد، مشکل می‌نماید و شاید بیهوده به‌نظر برسد، اما از آنجا که دیگرانی نیز در ادامهٔ این راه پر نشیب و فراز هستند، طرح چند نکته لازم است.

"میرلوحی" دارای دو چهرهٔ متفاوت است (ماهنامهٔ فیلم – شمارهٔ هیجدهم، صفحهٔ ۱۴). شیلات، گرچه دقیقا" در ردهٔ فیلمهای مبتذل و بازاری جای ندارد، اما گرایش بسیار به‌آن دارد. از عنوان فیلم، چنین برمی‌آید که فیلم درصدد بررسی مسایل شیلات، و وضعیت کارگران آنست. چهرهٔ "خوجه ممد"، مکان واقعه را بطور خاص به خطهٔ شمال و مناطق ترکمن‌نشین می‌کشاند. اما سوژهٔ فیلم اینها نیست. بلکه فقط مسئله شخصی است بنام "خوجه ممد" و طرح تضاد وی با مدیران شیلات. تمایل "میرلوحی" به انتخاب نام "خوجه ممد" برای فیلم، مبین این است که وی مسئله شیلات را مد نظر نداشته است. فیلمساز با طرح ماجرایی ساده و شخصی و ایجاد درگیری و مقداری صحنه‌های تعلیق، فیلمی حادثه‌ای آفریده است. رویدادها علت‌یابی نمی‌شود و گسترش و تعمیق نمی‌یابد و شخصیت‌ها هویت فردی و زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی ندارند. خوجه ممد به‌عنوان یک ترکمن تنها شکل ظاهری آنها را دارد. فیلم نشان نمی‌دهد که چگونه بر زمینه فرهنگ مکانی خاص، شخصیتی چون "خوجه ممد" بوجود می‌آید؟ حرکت او پس از سالها خاموشی، طبق سنت فیلمهایی از این دست، همچنان به انگیزهٔ یک انتقام شخصی است. اما نکتهٔ در خور اشاره و تازه‌ای که در این فیلم وجود دارد و در کمتر فیلم پس از انقلاب دیده شده، پرداختن به درگیریهای مقامهای مسئول رژیم گذشته برای حفظ موقعیت و مقام خود است.

فیلمساز، در هویت دادن به شخصیتها و زمینه‌سازی برای کردارشان، همچنین در نشان دادن زمینه و موقعیت و مکان رویدادها، ناتوان بوده است. درحالیکه آشوراده و بندر ترکمن می‌توانست زمینهٔ مناسبی از این جهت باشد. بخصوص در رویارویی با مسئله شیلات، استثمار کارگران، و بخصوص برخورد دو نوع فرهنگ و بینش: فرهنگ مسئولان غیربومی و کردار ظالمانهٔ آنان، و برخورد با ویژگیهای بومی ترکمنها، فیلم ناتوان است.

با این حال اگر فیلم جاذبه‌ای دارد، بخاطر تدوین خوب میرلوحی است که در صحنه‌های حادثه‌ای و قهرمان‌سازی، که خاص فیلمفارسی است، موفق نشان می‌دهد.



درامی مضحک

● ملخ‌زدگان

کارگردان: *ناصر محمدی* ه فیلمنامه: *محمدرضا شهریاری* ه فیلمبردار: *فریدون قوانلو* ه تهیه‌کننده: *ستار هریس*، *انوش ملازاده* ه موسیقی متن: *منصور تهرانی* ه *بازیگران*: *جعفر والی*، فخری خوروش، *هادی اسلامی*، *ستار هریس*، *ناصر واثق*، *نعمت گرجی*، *علی امجدی*، و...

در فصل برداشت گندم، کشتزارهای یک روستا مورد هجوم ملخ‌ها قرار می‌گیرد. این حادثه، مانند یک فاجعهٔ دردناک، زندگی اهالی روستا را به‌هم می‌ریزد. چند تن از روستاییان، بر اثر ضربهٔ روحی ناشی از فاجعه، احساس می‌کنند که تبدیل به ملخ شده‌اند. آنها با هجوم به روستا، همچون ملخ‌ها، اموال روستاییان را غارت می‌کنند. بقیه روستاییان، به‌مقابله می‌پردازند و ملخ‌زدگان را نابود می‌کنند.

نفس بهره‌گیری و یا تحت تاثیر یک اثر هنری، اثری دیگر را ساختن، به‌خودی خود، اگر توام با آگاهی کامل باشد، ایرادی ندارد. اما الهام گرفتن از یک اثر، با تقلید کورکورانه و بدون پی بردن به کنه پیام اصلی آن، دو باب متمایز از هم است. در فیلم "گاو"، ساخته "داریوش مهرجوئی" می‌بینیم که مشهدی حسن، با از دست دادن تنها گاو، و تنها منبع درآمدش، دچار نوعی بیماری روانی می‌شود که طی آن خود نیز به ورطه نابودی کشیده می‌شود. و اما در ملخ‌زدگان که به‌خاطر کپی‌برداری آن از فیلم گاو باید آن را گاوزدگان نامید این مقولهٔ پیچیدهٔ فلسفی، تبدیل به یک سری شعارهای، نه فیلسوف‌مآبانه، بلکه فیلسوف‌پزانه در قالب گفتگوهایی گنگ و نامفهوم در دهان بعضی از بازیگران شده است؛ که نه‌تنها هیچ حرفی برای گفتن ندارد، بلکه دچار پرحرفی نیز شده است. و اصولا" ملخ شدن اهالی را که خود جای حرف بسیار دارد، زیر علامت سئوال برده. بازیها بسیار بد است و در بیشتر صحنه‌ها حضور کارگردان به‌عنوان رهبر حس نمی‌شود. صحنه مبارزه اهالی با ملخ‌ها مصنوعی است و استفاده از نماهای آرشیوی، و چسباندن ملخ‌های بی‌جان روی ساقه‌های گندم، آن را تشدید می‌کند. میزانسن‌ها اغلب در صحنه‌های پرجمعیت تبدیل به عکس‌های یادگاری می‌شود و ناتوانی فیلمساز در ارائه یک میزانسن مناسب اینگونه صحنه‌ها را بخوبی نمایان می‌سازد. و بالاخره بی‌هویتی لباسها و مشخص نبودن موقعیت جغرافیایی – که به‌نظر می‌رسد در روستایی متروکه فیلمبرداری شده باشد – عدم فضاسازی روستای متروکه، گفتگوهای روستایی (کلیشه‌ای از این نوع) نامنسجم، و فیلمبرداری بد، همه و همه، دست بدست هم داده‌اند و درامی مضحک را به‌وجود آورده‌اند.

پر ادعا، اما سطحی

● حادثه‌سازان The Domino Killigs/The Domino Principle

ه کارگردان: *استانلی کرامر* ه نویسنده فیلمنامه: *آدام کندی براساس نوولی نوشته خودش* ه فیلمبردار: *فرد کونکمپ، ارنست لازلو* ه تدوین: جان. ف. برنت ه بازیگران: *جین هاکمن، ریچارد ویدمارک، کندیس برگن، میکی رونی، ادوارد آلبرت، ایلای والاک* ه موسیقی متن: *بیلی گلدنبرگ* ه ۱۰۰ دقیقه در اصل، نسخهٔ فعلی ۷۳ دقیقه ه رنگی، ۳۵ میلی‌متری. ه محصول ۱۹۷۷ آمریکا.

مردی بی‌گناه به‌اتهام قتل یکی از دوستانش به ۲۰ سال زندان محکوم شده است، ۵ سال از محکومیتش را گذرانده که ماموران سیا، ترتیب فرارش را می‌دهند. او در عوض باید رئیس سازمان را ترور کند. وی از این عمل خودداری می‌کند اما همسرش را به‌گروگان می‌گیرند. او ظاهرا" مجبور به اطاعت می‌شود، ولی‌هنگام عملیات به‌هدف نمی‌زند و رئیس سازمان در همان لحظه توسط یکی از محافظانش کشته می‌شود. برای تلافی این سرپیچی همسرش را می‌کشند. او درصدد انتقام برمی‌آید و بالاخره خودش هم کشته می‌شود.

■

در "حادثه‌سازان"، برخلاف نام اینجایی‌اش، هیچ حادثهٔ قابل توجهی اتفاق نمی‌افتد. نام اصلی فیلم، "اصول دومینو" است که برداشتی است تمثیلی از یک نوع بازی: مهره‌ای جایگزین مهرهٔ دیگر می‌شود و مهرهٔ اول بناچار از دور خارج می‌شود، با این تفاوت که این‌بار آدمها هستند که بجای مهره‌ها از صحنهٔ روزگار حذف می‌شوند.

"کرامر" با فساد و تبهکاری وخشونت حاکم بر جامعهٔ آمریکا، برخوردی سطحی و محافظه‌کارانه دارد و برای نشان دادن روحیهٔ آدمها و روابط و معضلات ناشی از چنین سیستمهایی، بجای تبیین علل و ریشه‌یابی عمیق آنها، بوسیلهٔ شعارو موعظه به‌بیان معلولها می‌پردازد. شگردی که اغلب فیلمسازان تجارتی و وابسته به همان سیستم جهت ساختن موضوعات باب روز و ارضاء عقده‌ها و امیال سرکوفتهٔ تماشاگران و جلب رضایت آنان و ایضا" حفظ گیشه، بکار می‌گیرند.

اینگونه برخوردهای سطحی، بدلیل عدم استفادهٔ آگاهانه از قالب سینمایی، بزودی از ذهن تماشاگر عادی محو می‌شود. در این نوع فیلمها، قالب طوری انتخاب می‌شود که شعارهای بظاهر مردم دوستانه، ولی خنثی شده، در آن مستحیل شود. برای نمونه اشاره می‌کنیم به‌فضای سبز و خرم و مصفای زندان و وضعیت آراسته و روحیهٔ زنده و شاداب و بی‌خیال زندانیان (صحنهٔ قبل از فرار تاکر) و همچنین برخوردهای تاکر با ماموران سیا که از موضع قدرت است، و ـ . . . که این‌گونه قهرمان‌پروریها و صحنه پردازیها بقدری بر روحیهٔ تماشاگر تاثیر می‌گذارد که براحتی می‌تواند موضوعات دیگر را تحت‌الشعاع خود قرار بدهد.

ساختار دراماتیک فیلم، ضعیف است، قدرت ندارد تماشاگر را بدنبال خود بکشد. در یک ساعت اول فیلم، به‌رغم تلاش کارگردان جهت ایجاد تعلیق و تنش، هیچ اتفاق مهمی روی نمی‌دهد، تا بدانجا که به‌ایجاد دلهره و هیجان کاذب روی می‌آورد. به‌صحنه‌ای اشاره می‌کنیم که پس از مکالمهٔ تلفنی با همسرش، از تلفنچی آدرس محل را می‌پرسد و وی در جوابش می‌گوید: "متاسفانه سابقه‌ای از این مکالمه نداریم، هیچ تلفن راه دوری به‌شما نشده!" در اینجا تماشاگر مجذوب ادامهٔ فیلم می‌شود و به‌اندازهٔ "تاکر" مشتاق است که‌ببیند چه کاسه‌ای زیر نیم کاسه بوده است، اما به‌نتیجه‌ای نمی‌رسد و فیلم براحتی از این موضوع می‌گذرد. (البته بدلیل حذف بعضی قسمتها، به‌نسخهٔ اخیر نمی‌توان اطمینان داشت).

کارگردان برای ایجاد کشمکش و دراماتیزه کردن‌داستان، از دو عامل استفاده می‌کند:

اول اینکه خواستهٔ ماموران سیا را در مقابل آزاد کردن تاکر، ابتدا آشکار نمی‌کند و تماشاگر را یک ساعت در انتظار می‌گذارد تا به‌موقع ضربه را وارد کند، اما این همه انتظار برای فهمیدن موضوعی که حدسش چندان هم دشوار نیست، موجب افت بسیار فیلم می‌شود. دوم اینکه طرز فکر و دیدگاههای متضاد، شخصیتها را درمقابل هم قرار می‌دهد. برای این‌کار از همان ابتدای فیلم، ما را با شخصیت و طرز فکر "تاکر" آشنا می‌کند. او مردی است نوع‌دوست، هوشیار و در عین حال یکدنده و آتشی مزاج. بدلیل خودداری از رفتن به‌ویتنام و بقول خودش کشتار مردمانی که آنها را نمی‌شناسد و حتی نمی‌داند که سرزمینشان در کجا قرار دارد، متهم به‌قتل یکی از بهترین دوستانش شده، و در برابر وی افراد جنایتکار سازمان سیا قرار دارند که بویی از شرافت‌و انسانیت نبرده‌اند.

گره خوردن تضادها بقدری سطحی و پیش‌پا افتاده است که درد ملال‌انگیزی فیلم را نمی‌تواند مداوا کند. در سکانس آخر، تاکر را می‌بینیم که پس از کشته‌شدن همسرش یکه و تنها در ساحل قدم می‌زند و رویای کشتن جنایتکاران سیا را در سر می‌پروراند، در این لحظه دوربین بالا می‌کشد، و حقارت و کوچکی وی را درمقابل حرفهایش بخوبی القاء می‌کند. دستی با اسلحه داخل کادر می‌شود، او را نشانه می‌گیرد. تراژدی زندگی "تاکر" به‌پایان می‌رسد و عظمت و قدرت سازمان مخوف سیا (که هرکس با آن درافتاد، ورافتاد!) در اذهان باقی می‌ماند*.

** در نسخهٔ قبلی فیلم که قبل از انقلاب به‌نمایش درآمد، نامی از سازمان سیا نبود و هویت تشکیلاتی که در فیلم وجود دارد، ناشناخته می‌ماند.*

دندان گیشه

● پیکارسپیددندان Challenge to White Rang

ه کارگردان: *لوچیوفولچی* ه فیلمنامه: *آلبرتو سیلوستری، روبرتو جیانویتی، لوچیو فولچی* ه مدیر فیلمبرداری: *سیلوانو ایپولیتی* ه موسیقی متن: *کارلو روستیپلی* ه بازیگران: *فرانکو نرو، ویرنالیزی، جان اشتایز، ریموند هارمستورف، ورنر پوچات، رناتو دکارمین، هاری کاری جونیور، رناتوسیستی* ه محصول مشترک *ایتالیا، آلمان، فرانسه*.

"سپیددندان، سگ گرگی، پس از آن‌که صاحبش کشته می‌شود، همراه"تارواتر" پیر به شهر می‌آید. سپید دندان در آنجا ابتدا"بیل کوچک" و"جیسون اسکات" را می‌بیند و به هر دوی آنها علاقمند می‌شود. "اسکات" با همکاری چند تن می‌خواهد"بیوتی اسمیت" قاتل صاحب قبلی سپیددندان را به‌دام بیندازد. اما"اسمیت" قبل از آن، با به‌دست آوردن نقشهٔ معدن طلا، از شهر می‌گریزد. "اسکات"، در ادامهٔ تلاش‌هایش، به‌همراه افراد شهر،"اسمیت" را به‌دام می‌اندازد و به معدن نیز دسترسی پیدا می‌کند. در تمام این ماجراها، سپید دندان یاور باوفای او و"بیل تارواتر" است.

فیلم، ساختهٔ یک تجارتی‌ساز پرکار ایتالیایی، و در یک کلام برای فروش به‌وجود آمده است. و در اینجا عامل اصلی برای اقبال بینندگان، انگیزندگی و تازگی همیشگی کتاب "سپید دندان" بوده است. ولی چنان‌که پیداست، در برگردان سینمایی اثر، آنچه مطرح بوده، تنها داستان‌پردازی صرف بوده است؛ و نه ریشه‌یابی چراها؛ که اتفاقا"، در داستانهای جک لندن، همیشه به آنها پرداخته شده است. به‌ویژه در اثر پیچیده‌ای مانند "سپید دندان" که تضاد انسان با طبیعت، به‌همراه برخورد انسانها در اجتماع، و نیز موضوع علاقهٔ بین انسان و حیوان، در هم بافته شده است. فیلم تنها ظاهر ماجراها را دیده است و کوشیده لحظه‌های هیجان‌انگیزی از میان صفحات کتاب برای به‌تصویر کشیدن، جور کند. اما پیداست که در این میان پاسخ بسیاری پرسشها داده نمی‌شود. شاید برخی یا بسیاری پاسخها را خوانندهٔ آثار جک‌لندن بداند، اما دیگران چه؟ ●

هیولای درون

خسرو سینایی

... نه در حد دانش سازنده‌اش

فیلم هیولای درون، بخاطر بیان "کابوس در حضور جمع" نخواسته است مثل فیلم اشباح، شخصیت اصلی را به‌نقطهٔ دورافتاده‌ای جدا از مردم ببرد. اما دیگر قرار نیست که طوری از آدم اصلی فیلم جدا بیفتد که برای سکانس افتتاحیه و عنوان‌بندی فیلم هم از شخصیت‌های دیگری استفاده کند. مساله روحی دکتر و عقب‌ماندگی معصومه دو مسالهٔ بکلی جدا از هم بوده که حتی با یکدیگر قابل مقایسه هم نیستند، چرا که اولی یک هیولا و دومی دختر ساده‌ای است که از یک بیماری مادرزاد رنج می‌برد. پس معصومه برای چه در فیلم است؟ اگر معصومه نباشد طبعاً" زن کولی و سکانس مربوط به‌او، و بابا علی نیز زیادی هستند. دیگران هم که فرعی‌ترند به‌همین طریق. اما اصلاً" فرض را بر این قرار می‌دهیم که فیلمنامه، با همین عواملی که حالا دارد کاملاً" درست باشد. می‌رسیم به‌اینکه کابوس‌های دکتر، اصلاً" از ساواکی بودنش نیست. روح زن بخاطر اینکه دکتر او را به دیگران واگذار می‌کرده مزاحم او می‌شود و آن دو دختر بخاطر اینکه پدرشان به‌دستور دکتر اعدام شده است. در هر دو موردساواکی بودن دکتر فرع بر مساله است. دکتر می‌توانست بدون اینکه ساواکی هم باشد هر دو جرم را مرتکب شود و از کابوس‌آن هم رنج ببرد.

قسمت زیادی از فیلم به‌وسیلهٔ گفتگوها دوباره گوئی می‌شود. و این بسیار غیر سینمائی و برای بیننده بی‌نهایت ملال‌آور است. به‌طور مثال، بعد از ورزش صبحگاهی دکتر، قهوه‌چی با سینی چای به‌دکان حاج‌آقا می‌آید و جریان اولین برخوردش را با دکتر (که تماشاگر قبلاً" دیده) برای دیگران تعریف می‌کند. نمونه‌های پرگوئی در فیلم فراوان است.

گفتگوهای زائد هم کم نیست. در اولین تصویری که مش غلام و حاج‌آقا با هم نشان داده می‌شوند، مش غلام مشخصات کامل پسرش و همچنین وضع شغلی او را برای حاج‌آقا شرح می‌دهد که ربطی به‌فیلم ندارد.

موسیقی متن بی‌هویت است. حتی در عنوان‌بندی فیلم که معمولاً" ساده‌ترین قسمت موسیقی است، موسیقی سر در گم است. زیرا سکانس آغازین غلط است. در یک نمای بسیار دور، هیاکل سایه‌وار بابا علی و دخترش‌را (که بر الاغی سوار است) می‌بینیم. دختر دارد آواز می‌خواند اما آنچه که ما می‌شنویم آوازی است در مایهٔ دشتی که با حرفه‌ای‌ترین ابزار صدا در استودیو ضبط شده. پخش صدا به‌گونه‌ئی‌ست که گوئی کسی در بغل گوشمان دارد آواز می‌خواند. این البته موسیقی فیلم نیست، اما نشان از عدم سلیقه دارد و این به موسیقی سرنوشتی فیلم (که مفهوم کلی اثر را بیان می‌کند و) بلافاصله بعد از آواز می‌آید، لطمه می‌زند. "موسیقی سرنوشتی" متعلق به



دکتر و هیولای درون اوست. زیرا محور فیلم دکتر است، اما این موسیقی روی تصویر فیکس شدهٔ معصومه می‌آید. این اشتباه متعلق به موسیقی است. اما اشتباه فیلمساز اینست که از معصومه که شخصی فرعی و اصلاً" زائد است برای زمینهٔ عنوان‌بندی استفاده می‌کند.

"موسیقی آنی" (که به‌حادثه‌ای که درهمان لحظه می‌گذرد ارتباط دارد)، جز دوباره گویی فیلم کاری نمی‌کند. سینائی اصولاً" موسیقی را از دید دکتر ساخته است. چرا که در همه لحظات کابوس‌وار، موسیقی دلهره‌انگیز گذاشته. تماشاگر می‌داند که این کابوس‌ها غیرواقعی‌ست. بقیهٔ شخصیت‌های فیلم هم از این‌کابوس‌هااطلاعی ندارند. پس موسیقی‌فیلم، ضمیر پنهان دکتر است (که کابوس‌ها را واقعی می‌انگارد). عنوان بندی را مجدداً" بخاطر می‌آوریم. آیا ضمیر معصومهٔ ساده و دکتر اهریمنی یکیست؟ مسلماً" نه، ولی موسیقی بر این یگانگی دلالت دارد، که مسلماً" برخلاف نظر فیلمساز است.

سینائی برای کابوس زن یک موسیقی، و برای‌کابوس‌آن دختر، موسیقی‌ئی دیگر گذاشته. این کار درستی است. اما عنصر موسیقی غلط است. زیرا اولاً" برای این قسمتها از آرپژ استفاده کرده و آرپژ به‌تنهائی نمی‌تواند زبان موسیقی فیلم باشد، و دیگر اینکه موسیقی از پشت تصویر نمی‌آید، بلکه خود بی‌واسطه زبان به‌سخن می‌گشاید و این از لحن مبالغه‌آمیز و پر طمطراق آن پیداست. بویژه اینکه شدت صدای آن نیز بسیار زیاد است. بطوری که به‌محض قطع شدن موسیقی، شنونده در پردهٔ گوش‌هایش احساس آرامش می‌کند. نکتهٔ دیگر کهنه بودن موسیقی آنی است. دلهره و اضطرابی که در موسیقی‌های قرن نوزدهم وجود دارد هنوز از موسیقی این فیلم تازه‌تر است. دلیلش هم اینست که سینائی از دم‌دست‌ترین طریقهٔ ممکن برای القاء ترس استفاده می‌کند: ترمولوی زهی‌ها (رفت و برگشت سریع آرشه روی سیم)، برای بار میلیونیم.

موسیقی، پیرو روش بسیار غلط اپرائی است. بسیاری از تصاویر می‌توانست بدون موسیقی پیش برود. حاج‌آقای بقال در اولین برخوردش با مش‌غلام، به‌او می‌گوید: "این موقع سال چه‌وقت ییلاق است؟" که در طول ادای همین جمله که دو الی سه ثانیه بیشتر طول نمی‌کشد، آهنگساز اجبار دارد که ترمولوی زهی‌ها را بگذارد. ولی این موسیقی، نهایت کاری که می‌کند چیست؟ به‌ما می‌فهماند که اهالی نسبت به‌حضور دکتر مشکوک شده‌اند. اما همین موضوع را دیالوگ به‌وضوح گفته است. پس دیگر چه نیازی به‌موسیقی هست؟ اگر سینائی دیالوگ را حذف می‌کرد، موسیقی معنی پیدا می‌کرد. ضمن اینکه در نوشتن دیالوگ، ایجاز را هم مراعات کرده بود. اما در این صورت، این اشکال که ترمولوی زهی‌ها به‌شدت مستعمل است همچنان به‌جای خود باقی بود.

در صحنه‌ای که دکتر دارد ورزش می‌کند یک ملودی گام ماژور با سنتور نواخته می‌شود، که گرچه ریتمش بسیار کند تر از حرکات ورزش دکتر است اما در نهایت موسیقی ورزش مدارس را به‌یاد می‌آورد. این موسیقی در جای دیگر هم که دکتر در جنگل قدم می‌زند و به‌جمع‌آوری شاخه‌های شکسته مشغول است، شنیده می‌شود. زمان هر دو، صبح زود است. و سینائی بخاطر اینکه می‌داند گام ماژور معمولاً" حالت مفرحی دارد، از این موسیقی استفاده کرده است. گذشته از این که این استفادهٔ ابتدایی‌ترین نوع برخورد با موسیقی است (زیرا تعیین کنندهٔ موسیقی فیلم، گام آنست و اگر هر نوع ملودی مشابه دیگر ساخته شود، فرقی نمی‌کند) نوع موسیقی، "تماتیک" است نه "آنی". و از آنجا که موسیقی تماتیک در ارتباط با موضوع کلی فیلم (که دلهره است) بسر می‌برد، نمی‌تواند مطلقاً" مفرح باشد. ایضاً" اینکه این موسیقی در صحنه‌های دیگری که نشانی از تفرج صبحگاهی ندارد، شنیده می‌شود.

اغلب، موسیقی بدون هیچ دلیلی دلهره‌انگیز است. دکتر و مسعود در ابتدای ورودشان به‌ده، با گدائی روبرو می‌شوند. هر دو می‌ایستند و دکتر به‌گدا خیره می‌شود (موسیقی دلهره‌انگیز آغاز می‌شود) دکتر به‌سمت او می‌رود و در حالیکه نگاهش می‌کند، به‌آرامی پولی در کف دستش می‌گذارد (موسیقی دلهره هنوز ادامه دارد). این گدا چه نقشی در زندگی دکتر و در فیلم دارد؟ و اساساً" چرا باید به‌هنگام نشان دادنش موسیقی دلهره‌آمیز پخش شود؟

بقیه در صفحهٔ ۴۸

بقیه از صفحه ۳۷

هجوم معجونهای هفتگانه...

روی تابلو مغازه" در سال ۱۳۳۷ در تهران تاءسیس می‌شود (به‌نقل از ستاره سینما شماره ۱۸۶).

۶ ـ در آگهی فیلم "خانم کوکاکولا" که در روزنامه اطلاعات ۱۶ فروردینماه ۱۳۳۷ چاپ شده نوشته شده است: در روز یکشنبه ۱۷ فروردین از ساعت ۶ و نیم بعد از ظهر در سینمای زیبای فری به‌کلیه مشتریان محترم از طرف کارخانه معظم کوکاکولا، کوکاکولای مجانی تقدیم می‌شود."

۷ ـ با روی کار آمدن عبدالناصر در مصر و تیرگی روابط دولت ایران و مصر نمایش فیلم مصری در ایران ممنوع شد.

۸ ـ در رابطه با ورود این دو بازیگر، شرکت آشتیانی در روزنامه اطلاعات ۱۳ شهریور ماه ۴۱ اطلاعیه‌ای به‌این شرح چاپ کرد: نرگس و سونیل‌دات هنرمندان اول فیلم مادر هند برای حضور در نمایش فیلم مزبور که برای اولین مرتبه طی تشریفات خاصی برگزار خواهد گردید، امشب وارد تهران می‌شوند.

۹ ـ این تقسیم‌بندی تثبیت شده‌ای نیست و صرفا" برای ارائه مثالهای مشخص ارائه شده است.

۱۰ ـ با نگاهی به‌مقالهٔ "کایه دو سینما" ترجمهٔ بهرام ری‌پور به‌نقل از ستاره سینما شماره ۲۷۱ مورخ مهرماه ۱۳۳۹.

۱۱ ـ نسخهٔ دوبله نشدهٔ این فیلم در سال ۱۳۳۶ نمایش داده شد.

۱۲ ـ فیلم جوانمردی حاتم طایی با شرکت جی راج، و شکیله به‌کارگردانی "هومی وادیا" کارگردان معروف فیلمهای جادوگری هندی ساخته شده است و داستان آن ماجرای فرشته هایی است که توسط جادوگری سنگ می‌شود و برای نجات فرشته باید مردی با هفت حیله جادوگر مقابله کند. حاتم طایی موفق به‌مبارزه با جادوگر می‌شود. و فرشته دوباره به‌شکل انسان در می‌آید.

۱۳ ـ مقصود فیلم "آرزو" با شرکت راجندرا کمار نیست ـ بلکه فیلمی با عنوان آرزو با شرکت راج کاپور و نرگس در سال ۱۳۳۶ در تهران به‌نمایش درآمده است.

۱۴ ـ نسخهٔ اول فیلم "زیمبو" به‌صورت رنگی به‌کارگردانی "هومی وادیا" با شرکت آزاد ساخته شده است. این فیلم در خرداد ماه سال ۳۸ در سینماهای: همای و ونوس به‌نمایش درمی‌آمد و همان زمان در تبلیغ فیلم نوشته شد: یک فیلم خارق‌العاده از ماجراهای جنگل مخوف و دست نخورده هند با شرکت یک جوان قوی هیکل ایرانی بنام آزاد، قهرمان زیبایی اندام هندوستان". به‌واژه جوان ایرانی توجه کنید.

۱۵ ـ "مرد غول‌آسا" از ۱۵ فروردینماه ۱۳۴۲ درسینماهای ونوس، سیلوانا، پرسپولیس، پارک، خورشید، المپیا به‌نمایش درآمده است.

در این فیلم "داراسینگ" و "کوم‌کوم" بازی دارند.

۱۶ ـ در این مورد ک. آ. عباس سناریست و کارگردان معروف هندی گفته است: تهیه کنندگان فیلم در هند عموما" فیلمهای خود را با تم تراژیک می‌سازند، و این برای ایشان بیش از آثار موزیکال و کمدی سبک سود و بازار دارد، داستانهای احساساتی که در آنها سمپاتی نسبت به‌فقرا و ضدیت بـــا از ما بهتران و ثروتمندان و قدرتمندان نشان داده می‌شود همیشه مورد پسند مردم است." (نقل از مقالهٔ بهرام بیضایی درباره سینمای هند مندرج در مجلهٔ هنر و سینما شماره ۱۸)

۱۷ ـ بازیگرانی چون "راجندرانات"، "جانی واکر" و "محمود" با بازی در نقش‌های کمدی دربین تماشاگر ایرانی به‌شهرت‌رسیدند.

بقیه از صفحه ۴۵

نقدموسیقی متن‌فیلم...

تقریبا" در همهٔ فیلمهای ایرانی، قرارداد از پیش تعیین شده‌ای وجود دارد که هرگاه شخص در فیلم شروع به‌دویدن کند، موسیقی ریتمیکی هم همراه او باشد. هیولای درون نیز از این قاعدهٔ بی‌دلیل مبرا نیست. هنگامی که دکتر را در صف نمازگذاران مسجد می‌بینیم، چند پاسدار وارد مسجد می‌شوند. همانطور که قابل پیش‌بینی است، موسیقی دلهره‌انگیز شروع می‌شود و متعاقب آن، دکتر واکنش‌کلیشه‌ای‌همهٔ فیلمهای سرگرم کننده را تکرار می‌کند: به‌دیدن پاسدارها، از مسجد می‌گریزد. نما قطع می‌شود به‌او که در حال دویدن است. در اینجا موسیقی غوغا می‌کند و بطرزی غیر ضروری (و اپرایی) دویدن دکتر را تقلید می‌کند. در زیر موسیقی، ضربه‌های موءکدی بگوش می‌رسد که مصنوعی است. یعنی صدایی که در غیر جای اصلی خود به‌کار می‌رود. و به‌همین دلیل تشخیص آن مشکل است. بطور قطع یا ضرب است و یا دف. اما فرق نمی‌کند کدام باشد. در هر دو صورت، با سازی کوبی روبرو هستیم که نمود برخوردپا بر روی زمین است. این همان موسیقی است که از فیلمهای کارتون والت دیزنی می‌آید. و بسیاری از آهنگسازان فیلم بطرز حیرت‌آوری مایل به‌استفاده از این شکل منسوخ شده هستند.

در ابتدای نوشته به‌آواز معصومه اشاره شد. در صحنه‌ای که بابا علی و مش غلام با جسد به دار آویختهٔ معصومه روبرو می‌شوند، همان صدای اکودار معصومه شنیده می‌شود. به‌وضوح پیداست که مقصود از این کار، تاءثیر عاطفی بر تماشاگر بوده است. بار اول، خود معصومه آواز می‌خواند. اما در اینجا صدای معصومه، جزئی از موسیقی فیلم است و باید گفت که سطحی‌ترین احساس ممکنه را هم القا می‌کند. چرا؟ در تصاویر معدودی که از معصومه در فیلم هست، هیچگاه نمی‌بینیم که او آواز بخواند. در نتیجه سکانس آغازین، حکم استثناء را پیدا می‌کند. و چون واکنش استثنائی عمومیت ندارد و نمی‌تواند معرف روحیهٔ شخص باشد، تکرار آن به‌هنگام نشان دادن جسد معصومه تبدیل به ملودرام می‌شود. بویژه این که در تصاویر معدود قبلی هم با معصومه دلبستگی و آشنائی پیدا نمی‌کنیم (در صحنه‌ای از فیلم، تصویر معصومه که قرار است شخصیتی معصوم باشد، قطع می‌شودبه‌نمایی از یک کلاغ!) پس در اینجا موسیقی تیپیک است. و موسیقی تیپیک جز برخورد با سطح بیرونی احساس کاری نمی‌کند، چرا که آهنگساز موسیقی‌اش را بر مـایـــه‌ای می‌گذارد که از پیش در ذهنش بر آن اذعان دارد. بدون اینکه جهات منطقی آن در فیلم فراهم آمده باشد.

فیلم، در مسیر موسیقی، یک نکتهٔ مثبت هم دارد، که البته فی‌نفسه مربوط به‌زبان موسیقی نیست، بلکه استفادهٔ درستی است که از سکوت می‌شود. تمام صحنه‌هایی که دکتر هیولای درون خودش را می‌بیند اصلا" موسیقی وجود ندارد. و از آنجا که سکوت مرگبار و هراس‌آور خانه، هرگونه صدایی را نفی می‌کند (بطوری که صدای چکیدن قطره‌های آب تبدیل به‌ضربه‌هایی شدید می‌شود) حضور موسیقی می‌توانست عاملی مخرب باشد. لذا این موضوع را به‌حساب هوشیاری سینایی می‌گذاریم. فیلم، در حد دانش سازنده‌اش نیست. لذا به امید آنکه سینایی در تمام لحظات یک فیلم، قائل به هوشیاری باشد بازهم باید انتظار کشید.

تورج زاهدی

بقیه از صفحه ۱۳

گفتگو با عباس شیخ بابایی، کارگردان فیلم «یاد» ...

ساخت. پیرمرد روستایی یک محور است. تمام رخدادهای این محور به محور سعید منتقل می‌شود. بر بستر این مسائل پیامها از پیرمرد به سعید منتقل می‌شود. سعید نیمی از تحولش را به او مدیون است. توجه داشته باشیم که پدر سعید خودکشی کرده است، اما پیرمرد در برابر این انگیزه مقاومت کرده است. درست است، این بخش، فصل مهمی از فیلم ماست. در پنج دقیقه نمی‌شد این مهم را گفت. احتیاج به وقت بیشتری بود. بهمین جهت، این قسمت طولانی است.

○ چرا عراقی دوم خیلی خوب فارسی صحبت می‌کند؟

ـ دوبلوری که بتواند خوب عربی صحبت کند، در دسترس نبود؛ به‌علاوه با توجه به سطح سواد تماشاگران، زیرنویس نیز چندان کاربرد نداشت. به این ترتیب امکان انتقال حرفهای مهم این عراقی به‌تماشاگران میسر نمی‌شد، مگر با فارسی صحبت کردن. عراقی می‌گود: "جنگ کی تمام می‌شود"؛ و یا "در عراق چه‌خبره؟" اینها چندان جای کار تصویری نداشت.

با توجه به این‌که این فیلم در شهرستان ساخته شده است، من در مجموع از آن راضی هستم. ضمن آنکه باید از مسئولان ارشاد همدان که این فیلم به‌همت آنها شکل گرفت و همچنین مسئولان قسمت لابراتوار وزارت ارشاد اسلامی که به‌ما کمک‌های شایان توجهی کردند، سپاسگزاری کنم.

ماهنامهٔ سینمایی فیلم منتشر می‌کند :

تاریخ سینمای ایران

(از آغاز تا سال ۱۳۵۷)

نوشتهٔ : مسعود مهرابی



بخش اول :

خشت اول (۱۲۷۹ - ۱۳۱۶) / دیوار کج (۱۳۲۷ - ۱۳۵۷)

بخش دوم :

مستندسازی / تلویزیون / کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان / سینمای آماتور

بخش سوم :

فیلمنامه / دوبله / سیاهی لشگر / پلاکاردسازی / سینماها / اقتصاد / سانسور / نوشته‌های سینمائی

فهرست نامها

۶۱۲ صفحه، قطع وزیری

فرم اشتراک ماهنامهٔ سینمایی فیلم

نام و نام خانوادگی .... سن ....

شغل .... میزان تحصیلات .... شروع اشتراک ....

نشانی ....

تلفن ....

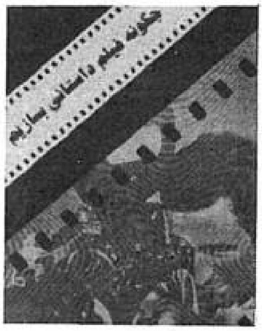
حق اشتراک یکساله

داخل کشور ۱۸۰۰ ریال
خارج از کشور ۲۴۰۰ ریال

- اضافه بهای شماره‌های ویژه، از مشترکان دریافت نمی‌شود .
- برای آن که مجله‌تان ناقص نشود، می‌توانید فتوکپی این فرم را پر کنید و بفرستید .
- بهای اشتراک یک ساله را به‌حساب شمارهٔ ۲۰۹۳۰۵۹۴ بانک تجارت، خیابان سپهبد قرهنی، شعبه پل کریمخان (بنام ماهنامه فیلم) واریز کنید و فتوکپی فیش بانکی را همراه با این فرم به‌دفتر مجله بفرستید . هزینه اشتراک را می‌توانید به‌طور نقدی نیز بفرستید .
- تغییر آدرس‌تان را اطلاع دهید .



خسرو دهقان



چگونه فیلم داستانی بسازیم

فن خلق تداوم تصویری

نوشتهٔ: آرتور. ال. گسکیل، دیوید ا. انگلندر ○ ترجمهٔ: مسعود مدنی ○ چاپ اول، ۱۳۶۳ ○ ناشر: عکس معاصر ○ تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه ○ قطع رقعی — ۱۷۸ صفحه، ۳۰۰ ریال، مصور.

فهرست مطالب: مقدمه، فصل اول (تداوم تصویری، یک فصل ساده)، فصل دوم (فصل ساده، تنوع)، فصل سوم (نمای باز معرف)، فصل چهارم (تداخل و تطبیق دادن حرکت)، فصل پنجم (برون برش، درون برش)، فصل ششم (قاعده عمومی)، فصل هفتم (زاویه)، فصل هشتم (چرخش دوربین)، فصل نهم (نمای دوربین متحرک)، فصل دهم (تداوم جهت)، فصل یازدهم (پرورش موضوع)، فصل دوازدهم (داستان و تدوین)، فصل سیزدهم (ازعهده‌اش برمی‌آئید؟)، فصل چهاردهم (به‌زحمتش می‌ارزد؟)، کلام آخر، پیوست (واژگان فنی)

● "چگونه فیلم داستانی بسازیم" کتاب خوبی است که حلقه دیگری است در پی زنجیر کتابهای آموزشی، برای سینماگر شدن، فن سینما را باید بی‌چون و چرا یاد گرفت. کتاب با توجه به این اصل، کارکرد دارد و آموزنده است. فشرده کتاب در فصل کلام آخر (صفحه ۱۷۲) آمده است. فرازهایی از این فصل را نقل می‌کنیم:

"بدون استفاده از تداوم تصویری نمی‌توانید فیلم داستانی حقیقی بسازید. این کلام آخر ما است. به‌همین جهت است که ما از ابتدای کتاب، مهمترین موضوع را تحت عنوان تداوم مطرح کردیم و تلاشمان را منحصرا" روی بحث درباره آن گذاشتیم. کیفیت طبیعی تداوم تصویری در یک فیلم خوب نیز دلیل آنست که کتاب را نه‌تنها خطاب به کسانی که می‌خواهند فیلم‌های بهتر بسازند (یا فقط فیلم‌هایی که فیلم باشند)، یا آن‌ها که آرمان نویسندگی و کارگردانی فیلم در سر می‌پرورانند، بلکه خطاب به همه کسانی نوشتیم که می‌خواهند شناخت بهتری از سینما داشته باشند — حال خواه این شناخت برای لذت بردن از فیلم به‌عنوان یک بیننده باشد یا علاقه شخص به سینما به‌عنوان یک هنر، فرقی نمی‌کند."



حقه‌های سینمایی

یا پشت پرده سینما چه می‌گذرد

نوشته: لوئیس جونز ○ ترجمه سعید فضائلی هاشمی ○ چاپ اول، ۱۳۶۳ ○ ناشر: نشر نوید، مشهد ○ تیراژ: ۲۰۰۰ جلد قطع رقعی — ۷۸ صفحه، ۲۰۰ ریال، مصور

فهرست مطالب: مقدمه / حقه‌های سینمائی/ سواری برای سقوط/ قلابی به‌شکل W/ اسبی که خود را می‌اندازد/ سقوط از طبقات/ سقوط از ارتفاع/ بهترین نوع "ریگ" تشک فرود/ سقوط از خشکی به‌داخل آب/ صحنه‌های قطار و اتومبیل/ سوختن در آتش/ زدوخوردهای سینمائی/ مرگ با نیزه/ تیراندازی/ فیلم‌های جنگی/ پنجمین جشنواره فیلم تهران/ فرهنگ لغات.

● خوشحالی و امید ما از از عرضهٔ کتاب سینمایی غیر تهرانی درنگی نپایید. بخصوص که اصل کتاب در دسترس است. کتاب موجود، غیرقابل استفاده و ورق به ورق آن بد و غلط‌و غیرحرفه‌ای است. کژی‌ها را یک به‌یک برمی‌شماریم:

۱— اسم کتاب مورد اقتباس Stunt (بدل) است. و از مجموعه کتابهای آموزشی Longman است و برای کسانی در دنیا تدارک دیده شده که انگلیسی زبان دوم آنها است. همان سری آشنای Stage ها، این یکی Stage 3 است. برای محصلی که الفبای زبان را می‌داند و چهار تا قاعدهٔ اولیهٔ گرامری را از بر است، معلم این کتاب را به‌عنوان مشق شب تجویز می‌کند. در ترجمهٔ موجود، علاوه بر این‌که منبع مورد اقتباس به‌درستی معرفی نشده، ترجمه هم دقیقا" از روی متن اصلی نیست. برداشتی آزاد و سردستی است که مترجم از درک سادهٔ آن هم ناتوان است. تقسیم‌بندی‌های ترجمه و متن با هم نمی‌خواند. فصل‌بندی‌های کتاب دلبخواهی است و...

۲— مقدمهٔ کتاب گواهی می‌دهد که نویسندهٔ آن، معنی معمول و سادهٔ حقه‌های سینمایی را که کم و بیش و در بیشتر موارد معادل "تروکاژ" به‌کار می‌رود، با حقه به‌معنی نیرنگ و دسیسه و کلک و... یکی فرض کرده است. بنابراین تمام مطالب مقدمه راجع به سیستم بهره‌کش و بهره‌ده و کپی از روی فیلم‌های هندی و غیره، بکل ناشی از سوءتفاهم و ندانم‌کاری، و یک مورد آن اصلا غلط است. لیست فیلم‌های برگزیده ایرانی (صفحه ۹) از این ندانم‌کاری بی‌معنی‌تر است.

۳— معنی چاپ توضیح انگلیسی حاشیه عکس‌ها را درک نکردیم.

۴— عکس‌هایی از خارج کتاب مرجع به کتاب افزوده شده که بی‌معنی است و ارتباطی به موضوع اصلی کتاب ندارد.

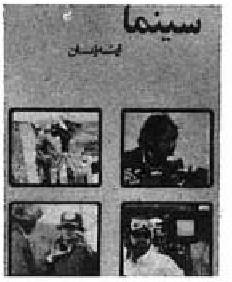
۵— نام آشنای فیلم‌ها در این کتاب تبدیل به ترجمه‌های غریبی شده است. برای نمونه "انگشت طلائی" (صفحه ۵۷) که در واقع همان "پنجه طلائی" است. و "بوچ کاسیدی و کودک آفتاب" (صفحه ۶۴) که بواقع "بوچ کاسیدی و ساندنس کید" (ساختهٔ جورج روی هیل. در ایران: مردان حادثه‌جو) است. به این شکل مترجم نشان می‌دهد که آشنایی بسیار ساده و مختصری هم با مقوله فیلم و سینما ندارد و از کنار مجله و کتاب و روزنامه و غیره هم حتی بطور گذرا عبور نکرده است و اهل این کار نیست. این دو فیلم بخصوص، از فیلم‌های بسیار معروف به‌نمایش درآمده در مشهد است.

۶— فصل "پنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران" به چه معنی است؟ اشتباه از صحاف است و یا...

۷— معادل‌ها در فصل فرهنگ لغات گاه حتی دقیق اما در بیشتر موارد غلط است. انگلیسی آنها هم گاه غلط است.

۸— آن چند صفحه عکس با شرح انگلیسی در آخر کتاب به چه معنی است؟ (از صفحه ۷۶ تا ۷۸)

و بالاخره، چون نیک بنگریم آیا نام کتاب بسیار بامعنی نیست؟ "حقه‌های سینمائی".



سینما

آینهٔ زمان)

زیرنظر: شهاب‌الدین عادل ○ چاپ اول، ۱۳۶۳ ○ ناشر: انتشارات هدف ○ تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه ○ قطع وزیری — ۱۵۲ صفحه، ۲۵۰ ریال، مصور

فهرست مطالب:

گاندی/ تلالو (درخشش) / بازگشت جدای/ اسپیلبرگ و ای — تی/ پیدایش لوئی چهاردهم/ حماسه فئودال کوروساوا/ چارلی چاپلین، تصویری از انسان روزگار ما/ تعصبات نژادی در سینما/ نمای بلند/ صدا، عامل تجسم (رادیو و فیلم تمام ناطق)/ فیلمی درباره انقلاب فرهنگی در چین/ فیلمنامهٔ "خواجه وای حسن".

● بعد از "فاشیسم در سینما" و بفاصلهٔ کمتر از یکسال، این دومین محصول "شهاب‌الدین عادل" است که با کمک گروهی تدارک دیده شده است. گردآورنده به حیطه مناسبی قدم گذاشته و جنگ بخوبی نشان می‌دهد که گردآورنده راه جدید و بهتری را انتخاب کرده است و محصول، با تمام کاستی‌هایش، در خوراعتنا و جدی است. بهترین مطلب جنگ، مقالهٔ "نمای بلند" است بقلم "برایان هندرسن" به‌ترجمهٔ "مسعود مدنی". صفحه‌آرایی بی‌سلیقه و نبود شناسنامه کامل مقاله‌ها (نام مرجع و شماره و تاریخ و...) یکی از کاستی‌های جنگ است که بسادگی قابل ترمیم است. امیدواریم شماره‌های بعدی را نیز داشته باشیم تا به اماها و چند و چون‌ها برسیم.

توی ویترین

● سینما

نشانه‌ها و معنا در سینما

نویسنده: پیتر والن ه مترجمان: عبدالله تربیت و بهمن طاهری ه چاپ اول، ۱۳۶۳ ه ناشر: سروش ه تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه ه قطع رقعی ـ ۱۷۲ صفحه، ۲۵۰ ریال، مصور

● فیلمنامه

مشروطه مشروعه

ه نویسنده: محسن مخملباف ه چاپ اول، ۱۳۶۳ه ناشر: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ه تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه ه قطع رقعی ـ ۲۲۳ صفحه، ۲۴۰ ریال، مصور

● داستانهای فیلم

سیبریائی

نوشته: گئورگی مارکف ه ترجمهٔ: م.ع. آذرپیرا ه چاپ اول، ۱۳۶۱ دوجلده ناشر: انتشارات سپیده‌دم ه قطع رقعی ـ ۷۰۳ صفحه، ۱۰۰۰ ریال.

(آندری میخالکوف کنچالوفسکی فیلمی بر اساس این رمان ساخته است.)

مثلث برمودا

نوشته: چارلز برلیتزه ترجمهٔ کامیار جولایی ه چاپ اول، ۱۳۶۲ ه ناشر: نشر رضا، تیراژ: ۴۰۰۰ نسخه ه قطع وزیری ـ ۲۰۰ صفحه، ۳۵۰ ریال.

(براساس این موضوع فیلم‌های گوناگونی، از جمله توسط "رنه‌کاردونا" ساخته شده است.)

● عکاسی

بررسی فنی عکاسی

گردآورنده: دکتر داریوش گل گلاب ه چاپ اول، ۱۳۶۰ ه جلد اول ه ناشر: مولف ه قطع رقعی ـ ۳۳۳ صفحه، ۹۵۰ ریال

فن عکاسی

نوشتهٔ: مهندس مهدی فرزان ه چاپ هفتم، ۱۳۶۲ ـ ناشر، انتشارات امیر کبیر ه تیراژ: ۸۸۰۰ نسخه ه قطع وزیری ـ ۱۷۰ صفحه، ۲۱۰ ریال.

هنرعکاسی

مولف و گردآورنده: عبدالمجید وحدتیان ه ناشر: انتشارات گوتنبرگ ه قطع رقعی ـ ۲۰۰ صفحه، ۲۵۰ ریال.

● تلویزیون و ویدئو

تعمیر تلویزیون به روش ساده و قدم به قدم (ولتاژگیری، عیب‌یابی و نمایش تصویر هر عیب)

ه مولف: مهندس سیاوش شکیب‌زاده ه چاپ اول ه ناشر: انتشارات هیلیا ه قطع رقعی ـ ۳۷۶ صفحه، ۸۰۰ ریال، مصور.

● متفرقه

فصلنامه هنر (شمارهٔ ۶)

زیرنظر: سیدکمال حاج سید جوادی ه به کوشش: امیر لواسانی ه چاپ اول، تابستان و پاییز ۱۳۶۳ ه ناشر: فرهنگسرای نیاوران ه قطع وزیری ـ ۵۶۷ صفحه، ۴۰۰ ریال، مصور

(فصل سینما: فیلم "روزبعد" و فاجعه جنگ هسته‌ای ـ سینمای صامت، سینمای متفکر (برگردان امیر مینائی) فصل عکاسی: گفت و شنودی با دکتر شفائیه، استاد عکاسی ـ نگاهی به عکسهای "پل استراند")

چراغ (جلد پنجم)

گردآورنده: سیما کوبان ه چاپ اول، ۱۳۶۳ ه ناشر: دماوند ه تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه ه قطع رقعی ـ ۱۹۸ صفحه، ۳۰۰ ریال.

(در صفحات ۱۵۸ ـ ۱۳۷ می‌خوانیم: نقد بر مجموعهٔ تلویزیونی "سربداران" نوشتهٔ "اعظم علیان")

تیترهای مطبوعات



کیهان

۶۳/۷/۱

ـ نویسندهٔ سناریوی "بالاش": من هیچ مسئولیتی در برابر این فیلم ندارم (جوابیه).

۶۳/۷/۴

ـ "سه‌پایه دوربین کجا باید قرار بگیرد" (گفتگو با مدیر عامل بنیاد سینمایی فارابی دربارهٔ فیلم‌های جنگی)

ـ نقد فیلم "یاد"

۶۳/۷/۸

ـ نقد فیلم‌های "پیشتازان فتح"، "پل پیروزی" و "آوای غیب"

۶۳/۷/۲۸

ـ گفتگو با حسن جلایر، مسئول امور سینمایی بنیاد مستضعفان

۶۳/۷/۱۹

ـ سخنان وزیر ارشاد اسلامی درباره جایگاه هنر، سینما و تفریح در جامعهٔ اسلامی ایران

۶۳/۷/۲۵

ـ نقد فیلم "ملخ‌زدگان"

۶۳/۷/۲۹

ـ نقد فیلم "نینوا"

اطلاعات

۶۳/۷/۲۴

ـ تلویزیون و سرگرمی ملال‌آوری بنام فیلم سینمایی (پروین قدوی ـ مقاله)

۶۳/۷/۲۸

ـ سینمای ایران از دیدگاه "پانک" (بخش‌هایی از یک گزارش هشت قسمتی)

سروش

شماره ۲۵۷ ـ ۶۳/۷/۷

ـ گزارشی پیرامون "زیر آتش": فیلمی پرسش‌انگیز اما تجاری

ـ گذری تحلیلی بر سینمای سیاسی (تالیف دنباله‌دار ـ کامران ناظرعمو)

شماره ۲۵۹ ـ ۶۳/۷/۲۱

ـ گفتگو با حجت‌الله سیفی با عنوان "سینمای آماتور پایه و اساس سینمای حرفه‌ای می‌باشد."

صبح آزادگان

۶۳/۷/۱۱

ـ فروریختن یک سینما در هند (خبر)

۶۳/۷/۲۹

ـ نظر آیت‌الله خلخالی درباره فروش سینماهای مصادره‌ای به بخش خصوصی (قسمتی از یک گفتگو)

متفرقه

شیپور (شماره ۱۹ و ۲۰)

ـ برنامهٔ سینماها (فکاهی)

اعتصام (شماره ۲۹ ـ ۶۳/۶/۲۹)

ـ سینما در گفتگو با مسئول حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی

صحیفه (۷/۱۲ و ۷۳/۷/۲۶)

ـ بخشی از گفتگوی بهرام محمدی‌فر ـ عکاس ـ دربارهٔ سینما.

ـ وزارت ارشاد اسلامی، دردها و درمان‌ها (مقاله دنباله‌دار)

ـ ضرورت نقد در حیطه فرهنگ و هنر (مقاله)

جوانان امروز (شماره ۹۱۶ ـ ۶۳/۷/۱۶)

ـ فیلم جدیدی درباره تولستوی تهیه می‌شود. (خبر)

دانستنیها (شماره ۱۲۵)

ـ بزرگترین سینمای جهان (معلومات عمومی)

فصلنامه هنر (شماره ۶ ـ تابستان، پائیز ۶۳)

ـ بخشی از بیانات میرحسین موسوی نخست‌وزیر درباره: "نیهیلیسم در فیلم خشت و آینه"

ـ بخشی از سخنرانی مهندس مهدی حجت در جلسات نقد و بررسی دومین جشنواره تئاتر فجر.

ـ گزارشی از دومین جشنواره فیلم فجر

ـ فیلم "روز بعد و فاجعهٔ جنگ هسته‌ای (مقاله)

ـ سینمای صامت، سینمای متفکر (مقاله ـ ترجمهٔ امیر مینایی)

روزنامه رسمی (۶۳/۷/۲۳)

ـ آگهی تاسیس شرکت انعکاس، موضوع شرکت: مشاوره و مطالعه و راهنمایی اشخاص اعم از حقیقی و حقوقی از آن جمله موسسات و سازمانهای هنری و فرهنگی و ارشادی و کارگردانها در امور مربوط به فیلمبرداری و فیلمهای سینمائی داخلی و خارجی و فرهنگ سینمائی و واردات و صادرات فیلمهای مجاز و توزیع و فروش آن و انجام کلیه خدماتی که بنحوی از انحاء با موضوعات فوق ارتباط داشته باشد.

زن روز (شماره ۹۸۹ ـ ۶۳/۷/۲۸)

ـ اندر بیان آداب رفتن به سینما (فکاهی)

اطلاعات هفتگی (شماره ۲۲۰۸ـ۶۳/۷/۴)

ـ سیری همه‌جانبه در هنر سینما (احمد امینی ـ تحقیق دنباله‌دار)

ـ نقد فیلم "قرنطینه خونین"

فیلم کوتاه

زنجیری و ندای مسلخ

"زنجیری" نام فیلمیست که اصغر کلاشلو نویسنده، فیلمبردار و کارگردان آن است. در این فیلم عادل قدرتی و جعفر کلاشلو بازی کرده‌اند. فیلم داستان روابط عاطفی دوبرادر را به تصویر می‌کشد.

"ندای مسلخ" ساختهٔ علی فردوسی‌ست. فیلمبردار اصغر کلاشلو است و بازیگران اکبر دل زنده، جعفر کلاشلو، مرضیه‌فردوسی وعادل قدرتی هستند. این فیلم که با همکاری واحد تبلیغات سپاه منطقه یک کشور تهیه شده، نمایشگر تاثیر شهادت‌در جامعه وروحیات افراد است.

یک فیلم مستند

گروه میلاد به‌کارگردانی بابک صیرفی، فیلمبرداری احمدنورایی و تدوین وحید فولادوند، فیلمی بطریقهٔ ۸ میلیمتری ساخته است به‌نام "حجاب سنگر مقاومت". این فیلم مستندی‌ست دربارهٔ حجاب ونحوهٔ برخورد با آن.

اتوبوس

پنجمین فیلم انجمن سینمای جوانان زنجان در سال ۱۳۶۲، "اتوبوس" نام دارد که محمدرضا غفاری آن را کارگردانی و فیلم‌برداری کرده است. بازیگران این فیلم سید موسی مرتضوی، سید هادی مرتضوی، رسول بدر، حسین بیات و رمضان آژنگ هستند. این فیلم که صدابرداری آن توسط رسول بدری انجام گرفته، داستان پسری است که علاقهٔ زیادی به اتوبوس دارد. او آرزو دارد رانندهٔ اتوبوس شود. سرانجام، پدر برای او یک اتوبوس اسباب بازی می‌خرد، اما روزی اسباب بازی زیر اتوبوس می‌رود و له می‌شود.

ازفریاد تا شهادت

○ نویسنده و کارگردان: جلیل طائفی ○ فیلمبردار: محمد علی عبدالله پور ○ بازیگران: ابوالفضل بدی، رضاناجی، عوض علی عبداللهپور، فیروز حسین‌زاده، نبی‌الله قنبری، محمد مروتی ○ تدوین: یونس شمسی ○ دستیار فیلمبردار: رضا ناجی.

فیلم چگونگی شهادت "نادر نوری" را به‌تصویر کشیده است.

یک فیلم عروسکی

آخرین کار کارگاه فیلمسازی عروسکی مرکز آموزش فیلمسازی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان اصفهان، "هجوم" نام دارد. هجوم را حسن خراسانی وجمال خیاطی زیرنظر محمدرضا عابدی ساخته‌اند. این فیلم که زمان آن ۱۲ دقیقه است، داستان شهریست که آدمکهای آن زندگی آرامی دارند، تا اینکه آدمک آتش افروزی به شهر می‌آید ،قصد تخریب دارد، اما آدمکها متحد می‌شوند و او را نابود می‌کنند.

دنیای بی‌رحم

○ ساختهٔ: محمدرضا پایاب ○ بازی‌ها: غلامعلی شکوفان و منصور حمیدی

عوامل مادی و دنیوی برافکار نویسنده‌ای اثر گذاشته او را به ورطهٔ یاس کشیده است. دوستی سعی در کمک به او را دارد، اما کاری از پیش نمی‌رود.

ایستگاه صلواتی

"به کدامین مزد؟" نام فیلمی‌ست که مجتبی حسینی نویسنده و کارگردان آن است. این فیلم مستند دربارهٔ یک ایستگاه صلواتی در جبههٔ مهران است.

علاقه

نویسندهٔ فیلمنامه، کارگردان و فیلمبردار: مجید نوروزی ○ دستیار کارگردان: حسین زربخش ○ عکاس: فرامرز فرجود ○ خط: حمیدرضا پور دیلمی ○ بازیگران: اردشیر فربد، مهران ماندگار، رضا صالحی، حسین اسدی، فرامرز فرجود.

علی آرزوی داشتن موتورسیکلت دارد. روزی او، موتورسیکلت یکی از نزدیکانش را که به امانت درخانهٔ آنهاست سوار می‌شود، تصادف می‌کند.

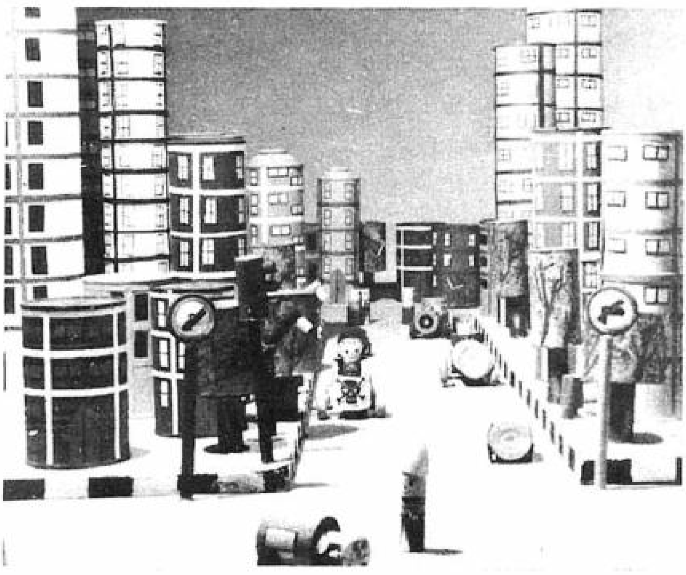
عملکرد

"عملکرد" فیلمی‌ست مستند، که به‌طریقه‌ی فیلمبرداری با ویدئو، توسط غلام‌علی عبدی‌زاده در واحد فیلم‌بخش‌فرهنگی بنیاد مستضعفان خراسان، به‌مدت ۷۵ دقیقه ساخته شده است. این فیلم که بوسیله‌ی حسین سعادتجو فیلمبرداری و تدوین شده است، گزارشی‌ست از چگونگی کار و زندگی کارگران کوره‌پز خانه‌های مشهد.



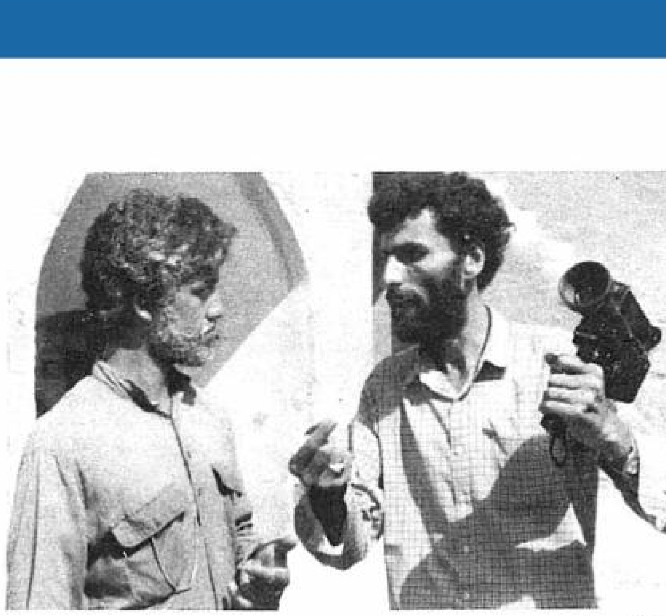
زنجیری

هجوم



عملکرد





فردا دیر است



راهیان



غفلت



خونبارش سماوات

غفلت

"غفلت" نام فیلمی‌ست ۸ میلیمتری که حسین بیات آنرا در انجمن سینمای جوانان زنجان ساخته است. این فیلم داستان مردیست پول‌پرست که به‌این دلیل مورد تمسخر دیگران قرار می‌گیرد. در این فیلم عبدالله قاصدی، موسی مرتضوی، اصغر خدائی، سعید فیاضی، تقی و حمید و جواد رستمخانی بازی کرده‌اند.

فیلم عروسکی «پل»

"پل"، که بطریقهٔ ۸ میلیمتری به‌مدت ۶ دقیقه در گچساران ساخته شده، بجز مهرداد حسینی که دستیار کارگردان است، بقیه‌ی کارهای آن توسط مهدی، ایرج، مهرداد، محمد، فرح، فرحناز، شهلا، مهران، حسن و فرخندهٔ بیضائی انجام گرفته است. قصهٔ این فیلم کوتاه درباره‌ی پل فرسوده‌ای است که فرو می‌ریزد و به جای آن پل تازه‌ای کارگذاشته می‌شود.

راهیان

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: محمد باقر سیل‌سپور ه بازیگران: سعید ذاکری، ناصر اطاعتی فرد، محمدرضاعلی عسگری فرد، علیرضا جاهد صدیق، حمید داودی، عباس اسکندری، محسن سیل‌سپور، عباس نفر، حسن اورنگ، خلیل حسنی، منصور ثمودی، محمود اکبری و مجید قدمی ه تهیه شده در: پایگاه امام محمد باقر از ناحیهٔ ۴ شهر ری.

معلم یک روستا به‌طرز مرموزی به‌قتل می‌رسد. معلم وصیت کرده است که بعد از مرگش، شاگردانش به‌دنبال برادر او بروند. از بین شاگردان فقط پنج تن از آنها می‌توانند، برادر او را بیابند.

دو فیلم از یک کانون

کانون فرهنگی هنری حزب جمهوری اسلامی ـ دفتر فسا ـ در ظرف یکسال گذشته دو فیلم داستانی کوتاه تهیه کرده است. "جانبازان روح‌الله"، فیلمی‌ست دربارهٔ از جان گذشتگی افراد یک پایگاه مقاومت و عملیات آنها. دومین فیلم، "خونبارش سماوات" نام دارد. داستان این فیلم در جبهه‌های جنگ تحمیلی می‌گذرد و حکایت بریدن از حب نفس و به‌معبود پیوستن است. هر دو فیلم ساختهٔ علی رضوانی است، و محسن قرائتی در خونبارش سماوات سمت مدیر صحنه را داشته است.

دو فیلم از شهر کرد

انجمن سینمای جوانان ایران مرکز شهر کرد، دو فیلم زیر را آماده‌ی نمایش دارد:

"**بستنی**" ـ نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: علیرضا رضائی ه فیلمبردار: بهروز امانی ه منشی صحنه: حسن فرید ه بازیگران: پیمان فتحی و بهرام امانی.

"**بازگشت**" ـ نویسنده و کارگردان: حسن‌فرید ه فیلمبردار: بهروز امانی و پیمان فتحی ه بازیگران: مرتضی رجبی، سعید نمکی، مجید نمکی و پژمان کوهی.

فردا دیر است

کارگردان و فیلمبردار: حسین مرتضائی ه تهیه کننده: اصغر پویان ه بازیگران: علیرضا مسافری، علی‌متوسلی، محمدرضااسدالله زاده، محمود مس‌فروش، ابراهیم عربی، مهدی ناصری، ظفرمند و اصغر پویان.

قاسم آرزوی داشتن یک رادیو دارد تا اخبار جنگ را بشنود. روزی برادرش برای او یک رادیو می‌آورد، اما قاسم به‌جبهه رفته است.

باکوله‌بار انتظار

ساختهٔ: مهدی عابدی ه با همکاری: مرتضی همت‌پور، عبدالرضا حیاتی و گروهی از اعضای بسیج و سپاه پاسداران اهواز ه صدابردار: ناصر درخشان و سیروس منصوری‌فر ه بازیگران: شهید حجت‌الاسلام سید مهدی اسلامی‌خواه، محسن و منوچهر عابدی.

نوجوانی پس از بازگشت از جبهه، با شنیدن سخنان امام مجددا" راهی جبهه می‌شود. در هنگام شکستن حصر آبادان او مجروح می‌شود، و ...

میعادگاه عاشقان

نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: احمدفاضلیان ه دستیار فیلمبردار: غلامرضا سلطانی و جهانگیر سوری ه فیلمبردار: رضا جعفری ه عکاس: شهرام اکبری ه بازیگران: علی عینی، سعیدمحمدخانی، نعمت‌الله ترابی، حبیب‌الله علیان و گروهی از رزمندگان ه تهیه شده در بخش تبلیغات و انتشارات سپاه پاسداران انقلاب اسلامی نهاوند.

داستان فیلم، دربارهٔ نوجوان کارگریست‌که‌راهی جبهه‌ها می‌شود. او در جبهه با حوادث گوناگونی روبرو می‌شود.



ه ریشه درخون ــ ساخته سیروس الوند

فیلمی با هر نام دیگر

سیروس الوند، پس از انقلاب با سناریوهایی که برای چندتائی فیلم فارسی انقلابی ! نوشت، سناریستی دیدیم با ذهنیتی هنوز متاٴثر از سینمای گذشته، که قصد دارد همان قالب‌های همیشگی را اینبار با رنگ و لعابی از تعهد اجتماعی به‌کار گیرد. "ریشه در خون" قصد القای پیامی را دارد که عینیت و شکل‌گیری آنرا همه بوضوح دیدیم و فقط آنچه را که نمی‌دانستیم این بود که تمام مبارزین قبل از اینکه مبارز باشند یـک‌پا آرتیست بوده‌اند. رسول نقش مبارزی را دارد که در جنگلی (که در فیلم، وسعت یک پارک را دارد) مخفی شده است. او نماینده مبارزان تازه نفس، با شیرعلی ــ مبارزی بازمانده از نسل میرزا کوچک‌خان ــ که عجیب فرصت‌طلب شده است و فصل به‌فصل تغییر عقیده می‌دهد، برخورد می‌کند (در سکانس خرید شیرعلی از ده، از زبان او می‌شنویم که اگر شلوغی شهر ربطی به‌کلبه و کوره ندارد، پس بگذار شلوغ باشد ! بعد او را دلواپس خانه و کاشانه‌اش می‌بینیم. بلافاصله در سکانس بعد شیرعلی بیکباره دل از همه‌چیز می‌کند و ناگهان مبارز می‌شود.). دو مبارز در یک صحنه مچ انداختن (که نگرش فیلمساز به‌این صحنه کلا" آدم را بیاد سکانس اولین برخورد وثوقی و قریبیان در خانه، در فیلم "گوزنها" می‌اندازد) هم‌پیمان می‌شوند و در آخر، رسول بی‌اعتنا به‌مسلسلی که کنارش افتاده است، در یک پلان درشت تفنگ قدیمی و باروتی شیرعلی را می‌گیرد و ماٴمور امنیتی را که احمقانه مثل تخته نشانه جلویش ایستاده است می‌زند و جلوی چشم دهها ماٴمور و معذور فرار می‌کند. در ابتدای فیلم نیز وقتی که همراه رسول را می‌کشند، مودبانه می‌گذارند رسول و آدم‌زخمی‌زیر محاصره شدید خوب پیغام و پسغامهایشان را رد و بـدل کنند و بعَد چشمشان را می‌بندند که رسول بگریزد و در آخر هم علیرغم فرصتی که برای گلوله‌باران رسول پس از تیر خوردن شیرعلی دارند، دست از پا خطا نمی‌کنند و غیبشان می‌زند.

محیط فیلم ــ یعنی جنگل ــ حالت پوسترهای چشم نوازی را دارد که پشت سر بازیگران چسبانده باشند و هیچ نقشی در ماجراهای فیلم ندارد ــ و این ماجراها می‌توانست مثلا" در کویر اتفاق بیفتد، همانطور که فیلم می‌توانست هر نام دیگری داشته باشد.

علی تیموری، باختران

ه آپاراجیتو، ساختهٔ ساتیا جیت‌رای

یك‌فیلم باارزش

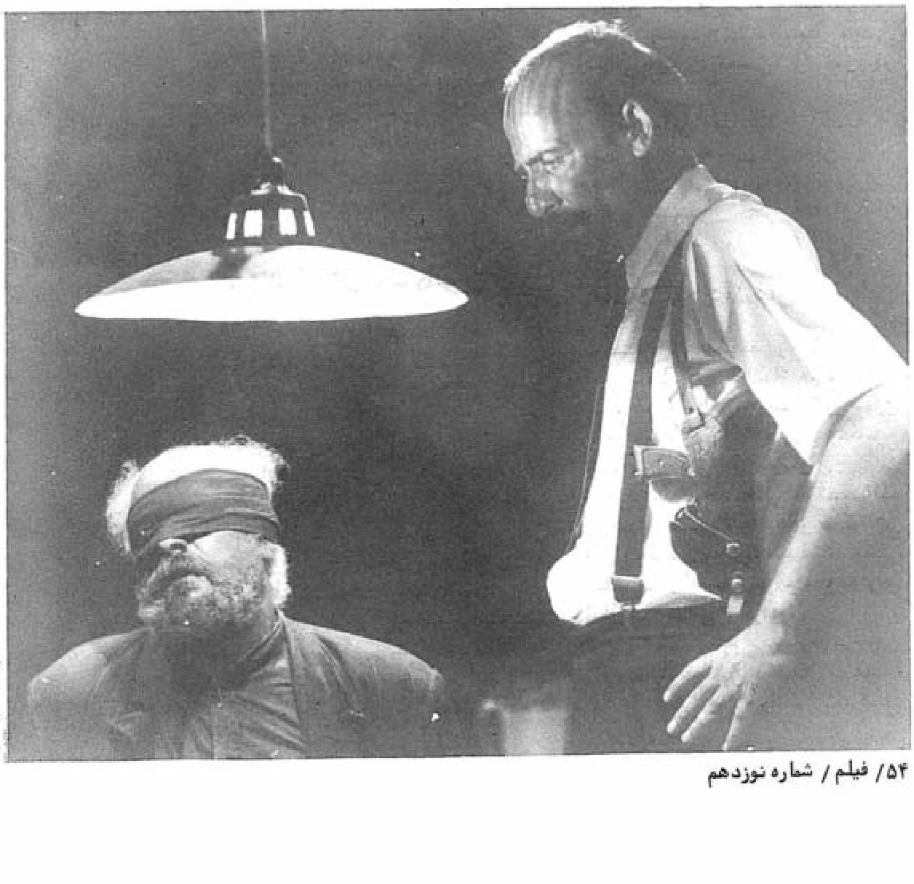
یک فیلم با ارزش

ساتیا جیت‌رای، فیلمساز ارزشمند هند، با انتخاب یک سوژه اجتماعی یکبار دیگر شرایط زندگی را در هندوستان و روابط انسانها را با یکدیگر بخوبی به تصویر می‌کشد، تلاش انسانها برای زندگی بهتر و از دست ندادن و حفظ خوی و منش والای انسانی.

فیلم آکنده از محبت انسانها به‌یکدیگر است. با اینکه انسانهای جامعهٔ به‌تصویر کشیده شده ساتیا جیت‌رای عموما" دارای زندگی محقر و فقیرانه‌ای هستند، اما محبت و انساندوستی آنها هیچگاه قطع نمی‌گردد. کمک همسایهٔ تنها که کبریت می‌دهد، کمک مردم کوچه و خیابان به‌پدر بیمار، نگاههای غمگین و نگران مرد همسایه از پشت پنجره، کمک عموی پیر مادر، احوالپرسی همسایه‌ها از مادر بیمار، و بسیاری دیگر. حرف فیلمساز بخوبی روشن است، اگرچه جامعه‌ای در فقر و نداری بسر می‌برد، اما انسانیت و نوع‌دوستی می‌تواند فقر عظیم جامعه را کوچک و حقیر جلوه دهد.

فیلم مملو از تصاویر زیبا است که تسلط کامل این شاعر، نویسنده، و کارگردان بزرگ هند را نشان می‌دهد.

بیژن کوچک‌پور، تهران



ریشه در خون

قلعه مالویل ــ ساختهٔ کریستین ادوشالونژ

نمایش موفق یك فاجعه

"مالویل" در نمایش فعلی، فیلمی است تا حدودی از هم گسیخته، به‌نحوی که اگر بیننده به خط کلی کتاب "روبر مرل" واقف نباشد، دچار سردرگمی می‌شود. ولی آیا این ضعف را باید از جانب کارگردان فیلم دانست یا اینکه حذف قسمتهایی از فیلم سبب این نقصان شده؟

فیلم که برداشتی آزاد از کتاب "قلعه مالویل" است، درصدد بیان عکس‌العمل انسانها پس از وقوع عملی مخرب و بنیان‌کن و رابطهٔ حاصله بین آنها است، انسانهایی هویت گم‌کرده که نمی‌دانند در کدام مقطع از زمان واقعند. آنها تنها راه را در تلاش دوباره‌می‌یابندو تمام خلق و خو و خصایص متفاوتشان تن به‌هم‌زیستی مسالمت‌آمیز در کنار یکدیگر می ــ دهند. از آن پیرزن، یعنی مادر مومو گرفته که با کارهای بقیه موافق نیست و با بدبینی از اینکه مرده‌ها بدون تابوتند شکوه سر می‌دهد، تا شهردار مالویل که به‌شیوه‌ای دمکرات منشانه، راهبر آن جمع می‌شود. پس از روز واقعه، بازماندگان که همه‌چیز را نابودشده می‌بینند، در خراب‌آباد خود زندگی مجددی را تجربه‌می‌کنند، کشاورزی می‌کنند و ذهنیات و باورهای گذشته‌شان را به‌طریقی دیگر هستی داده و عناصر طبیعت از دست رفته‌را ولو به‌شکل تصنعی می‌سازند و برای حفظ بقا و حیات خود، ستیزی مرگبار را باعث می‌شوند. وقتی یک قایق وجود دارد، همه به‌آن هجوم می‌آورند ولی آنها که در قایقند، مجبورند بقیه را از دم تیغ بگذرانند.

روی دیگر این سکه، شخصی است بیمارگونه و دیکتاتور، بنام آقای مدیر (ژان‌لویی ترنتینیان) که با افکار جنون‌آمیزش، ترکتازی می‌کند، او کسی است که در آشفتگی، به‌آسانی قدرتی کاذب می‌یابد و براحتی نیز آن را از دست می‌دهد و کشته می‌شود، ولی در نهایت آیا باید به‌رایج بودن این سکه در شرایط خاص خودش، معترف بود و آنرا جبری گریز ــ ناپذیر پنداشت؟ به‌زعم کارگردان، این جبر عینیت دارد و قدرتهای برتر که شاید هستی و اعتبار هریک از این دو رو، و شدت و ضعفشان را مشخص می‌کنند، عامل واقعی این کشمکش هستند، چنانکه در انتهای فیلم، قدرتی که خود مسبب این حادثه بوده، خواستار تخلیه و ترک محل شده تا قسمتهای فوق را به امور نظامی، برای تجاوزات و کشتار گسترده‌تر اختصاص دهد. کریستین دوشالونژ، با پرداختی زیبا، مالویل را (که نمادی از جامعه‌ای وسیع است) خالی از سکنه نشان می‌دهد، که تنها اسبی سرکش و سه‌نفر سوار، بر رودخانه‌ای بوران، در آن باقی مانده‌اند. اسب در تب و تابی جانکاه در کشاکش است و بالاخره در کنار رودخانه که آن سه‌نفر در جریانش قرار دارند، آرام گرفته و با آنان در یک راستا قرار می‌گیرد. انگار که آنان در یک طلبند: آزادی و رهایی، و تصویر در همین حالت ثابت می ــ شود.

فیلمساز، پیامش از دیدی غیرواقعی برخوردار است. او در بستر طبیعت بکر، بودن را تنها امید می‌داند، در حالیکه روبر مرل در کتاب خود، واقعیت را بگونه‌ای تلخ می‌بیند که در آن علم و تکنولوژی، هم‌چنان در جهت ایجاد سلاحهای مجهزتر و مخربتر برای ادامهٔ بقا و مقاومت در برابر نیروهای مهاجم ! و کشتار بی‌منطق آدمیان مورد استفاده قرار می‌گیرد. از سوی دیگر، با حالت گنگی که بر فیلم و برخی از افرادش حاکم است، نمی‌توان نظری همه‌جانبه و مطلق نسبت به‌آن داد. برای مثال، شخص کاتی بدون هیچ پیش‌زمینه‌ای یکباره در فیلم حضور می‌یابد، ولی با این‌حال مالویل در شرایط فعلی‌اش نیز، کارگردان را در ایجاد فضایی ملموس با داستان روبر مرل که به‌کمک نورپردازی حساب شده به‌این مهم دست یافته و هم‌چنین استفاده صحیح از موزیک موفق نشان می‌ــ دهد.

جواد پنج تن‌طوسی ــ تهران

○ یکشنبه سیاه ـ ساخته ارل اونزبی

محکومیت فرد

انتقام‌جوئی شخصی ، خارج از معیارهای قانونی ، سوژه بسیاری از فیلم‌ها بوده است . و اینک در قالبی جدید یعنی انتقام جویی یک کشیش از باند قاچاقچیان شکل می‌گیرد . فیلم پرداختی ساده و روان و دور از پیچیدگی‌های پلیسی دارد ، و چیزی جز قتل‌های پیاپی توسط لاری (کشیش) را عنوان نمی‌کند ، با این حال می‌تواند تماشاچی را نگه‌دارد . فیلم مثلا" می‌خواهد فساد را در نظام پلیسی آمریکا نشان دهد ، اما این افشاگری فقط در حد عنوان کردن دو پلیس باج‌بگیر متوقف می‌ماند ، و هیچ حمله‌ای به‌سیستم نمی‌شود . عنوان فساد در یک سیستم با این شکل را در بسیاری از فیلم‌ها دیده‌ایم ، و فقط با محکوم نمودن چند فرد و یا احتمالا" یک رئیس و یک صاحب مقام قضیه ختم می‌شود .

در فیلم ، اغراق گویی‌هایی نیز وجود دارد . مثلا" مردی از گروه قاچاقچیان با اسلحه در دست ، بی‌خیال در خیابانها می‌دود . یا پلیسی که با باند همکاری می‌کند با یکی از افراد باند به‌یک کافه حمله می‌کنند ، و از این قبیل . از صحنه‌های جالب فیلم ، صحنه‌ٔ تعقیب پلیس‌پیر و کشیش است که یک شخص پیر ، یک فرد نیم چلاق را تعقیب می‌کند وتعقیـب ، کنـد و مضحک جلوه می‌کند .

در فیلم ، خشونت نقش مهمی را بازی می‌کند و تنها عامل پیش‌برنده‌ٔ فیلم همین عامل خشونت است که به‌فیلم هم لطمه زده . صحنه‌های خیابان‌گردی لاری نیز بیش از حد و ملال‌انگیز است . غیرمنطقی‌ترین صحنه فیلم ، فصل آخر یعنی کشته‌شدن لاری لطمه جبران ناپذیری بر فیلم وارد کرده . کارگردان برای ایجاد شوک و تحریک تماشاچی تمام شخصیت‌های فیلم را در یک جـا جمع کرده که غیر ضروری جلوه می‌کند و این صحنه ، تازه نقطه‌ٔ اوج فیلم هم هست ، که باید بدنبال آن یک هدف حاصل شود (توسط ضد قهرمان فیلم یعنی پلیس باج‌بگیر که به‌طرف لاری شلیک می‌کند) ولی اقدام پلیس غیرمنطقی ، کور و بدون هدف است و فیلم ناقص به‌پایان می‌رسد . جدا از کشت و کشتارهای هالیوودی فیلم ، نکته‌های عاطفی و انتقال حالات روانی قهرمان داستان به‌تماشاگر فیلم را در خور توجه می‌نمایاند .

علیرضا ریاضتی روحی ، تهران



○ میرزا کوچک خان ـ ساخته امیر قویدل

مقهور عظمت تاریخ

فیلم با خیانت آغاز می‌شود . خیانت همرزمان سابق میرزا که‌اینک سر بریده‌اش را جلوی پای رضاخان می‌اندازند و با زبان بی‌زبانی بی‌شرمانه مزد خوش خدمتی خود را می‌طلبند . عناوین ابتدای فیلم ، این تصور را در تماشاگر برمی‌انگیزد که در صحنه‌های بعدی شاهد بررسی علل خیانت‌ها خواهیم بود . اما هرچه جلوتر می‌رویم ، خنجر از پشت‌زدن‌ها را می‌بینیم ولی علتش را درنمی‌یابیم . حاج احمد کسمایی با مرکز در ارتباط است . دکتر حشمت یار وفادار میرزا با آنهمه سهمی که در نهضت دارد ، سرانجام با میرزا خداحافظی می‌کند و خود را تسلیم می‌کند و ما نمی‌دانیم چرا؟ واضح است که فیلمساز مقهور عظمت این نقطه عطف تاریخ ایران شده است و تعدد رویدادها او را گرفتار تشتت در بیان کرده است . درست است که میرزا مردی رئوف و ساده‌دل بوده اما مسلما" اینگونه که امیر قویدل به‌ما نشان می‌دهد ، خام نبوده است . زیرا در صحنه‌ٔ عقب‌نشینی قوای جنگل ، مردی به‌اسارت آنها درمی‌آید . میرزا می‌گوید که به‌او کاری نداشته باشند . زمانی که جنگلی‌ها با قوای دشمن مواجه می‌شوند ، میرزا بدون توجه به‌اعتراض دوستانش ، دستور می‌دهد که به‌مرد اسیر اسلحه بدهند . و این از مردی سرد و گرم چشیده چون میرزا با آن وضعیت وخیمی که گرفتارش هستند ، بسیار بعید می‌نماید . میرزای امیر قویدل ، میرزائی‌نیست که آنگونه امید برای مردم گیلان آفریده بود . آیا این مرد ناتوان و مردد ، همان میرزائی است که آن دهقان زجردیده پس از سوزانده شدن خانه‌اش توسط عمال حکومت ، با ضجه به یاری می‌خواندش؟ و آیا این همان سرداری است که در هنگام ورود به‌رشت ، آنگونه مردم به‌استقبالش شتافتند و مقدمش را گرامی داشتند ؟

فریدون واقعه دشتی ، تهران

چند پیام کوتاه

○ ارومیه: صمد شهبازپور ○ اصفهان: محمدرضا سجادی، مهرداد شریعت‌زاده ○ باختران: مهدی جلال آزاد ، آرش اسفندیاری ○ بروجرد: م . امید بروجردی ○ تبریز: میرکمال میرنصیری ○ تهران: محمدحسین آسایش، اصغر دوستی ، اصغر یاوری، رضا احمدی، ناصر شریف‌زاده، محمدرضا خوش‌بین خوش‌ـ نظر، امیر رضایی، ر. شهرزاد ، محمدرضا اسدزاده، حمیدرضا زرندی، محمدرضا سمیع فر، محمود اوین، پاکزاد اسماعیل‌پور ، محمود ذهبی ○ خرمدره: سلیمان افروغ ○ شاهرود : حمیدرضا پسندیده ○ شهر ری: عباس عطریان، غلامحسین جعفری ○ فارس: رسول حمیدی ○ فردوس: علی‌اکبر سراندیبی ○ قزوین: ابوالفضل برزگر ○ گچساران: خلیل طاهری ○ لنگرود : مرتضي شجاعي ○ مریوان: محسن زارع ○ مشهد: مهرداد نژادی، هوشنگ جاوید، مصطفی افشار حنایی، عباس داداشی ○ نیشابور: حمیدرضا هوشمند ○ منطقه عملیاتی جنوب : رضا ولیدی .

ـ در انتظار نقدهای بهتری از شما هستیم .

○ اصفهان: مسعود رحیمی فر ○ اهواز: محمد باوندی، ع. بدیع ○ باختران: ا. مرادی ○ بوشهر: عبدالمحمد جوکار ○ تبریز: شاهرخ شیشوانی ○ تهران: سعید صارمی ، اصغر اسپهی ، بهروز منصوری، کامبیز خاکسار ، محمد بابایی‌نژاد ○ کازرون: مهدی رضایی ○ گنبد کاوس: سلیمان مظفری ○ لنگرود: هادی رحمت‌نیا ، محمدرضا حقدوست .

ـ نقدهای شما به‌علت نوشتن بر دو روی کاغذ قابل استفاده نبود .

○ اصفهان: سوزان خلیلی ثابت ○ اهواز: غلامعباس فاضلی، علیرضا قربانی ○ بابل: فضل‌الله کرم‌نژاد ○ باختران: کسری دهقانی زنگنه، علی تیموری ○ تهران: حمیدرضا شاه‌آبادی، مجید زرین مهر، علی جانپور، فریبرز درجزی، پدرام حکیم‌زاده امیر آقازاده، سیاوش کاندیدا ، شهرام خرازی‌ها ، رامین سلیمانی، غلامی، سید محمد آل‌طاها ○ رامسر: ف. محمـدی ○ رشت: ناصر مختاری، پرویز تنگشیر ○ شیراز: شهرام امامی، مهرداد ابروان ○ زاهدان: یاور تورنگ .

ـ در انتظار نقدهای دیگری از شما هستیم .

آقای مصطفی فعله‌گری، باختران

نقد "گوزن‌ها" ، واجد نکات قابل توجهی بود ، ولی زمان برای چاپ آن مناسب نیست . ضمنا" قوت قلم شما ، مقداری از ضعف‌های دیدگاهایتان نسبت به فیلم‌ها را می‌پوشاند . بیشتر فیلم ببینید و بخوانید .

آقای جاوید براتی ، رجائی‌شهر

نقد شما بر فیلم "نقطه ضعف" ، خواندنی بود . ولی متاسفانه کمی دیر بدست ما رسید . در انتظار نوشته‌های دیگری از شما هستیم .

آقای اردوان اسدی، لنگرود

اگر ارزش فیلم در کلام آن است ، پس این ارزش، متعلق به کتاب است . (درمورد نقد فیلم "جنایت و مکافات") . در انتظار نقدهای دیگری از شما هستیم که بیشتر درباره چگونگی بیان یک مفهوم باشد ، تا شرح و تحلیل مفصل آن مفهوم .

آقای سیامک امین شرعی ، تهران

یادداشت شما بر فیلم "هیولای درون" ، عمدتا" تعریف داستان فیلم بود ، و سپس چند جمله توصیفی بدون ذکر دلیل درباره‌ٔ محسنات فرعی فیلم ، مثل بازی‌ها ، موسیقی و . . .

آقای علی چاکری، تربت حیدریه

یادداشت شما درباره فیلم "رابینسون کروزوئه" نه نقد فیلم که اطلاعاتی درمورد داستان و نویسنده آن بود .

○ آقای امید روشنگر ، کرمان

یادداشت طنزآمیز شما درباره فیلم "بگذار گریه کنم " بسیار خواندنی و شیرین بود .

○ آقای جلال حسین‌پور ، مشهد

یادداشت شما بر فیلم "بالاش" ، نکاتی بسیار جزیی و فرعی را بازگو می‌کرد ، و حاوی مطلب عمده‌ای درباره کلیت فیلم نبود .

○ آقای حسین دیانی ، اصفهان

تحلیل شما از فیلم "دودسکادن" نکات بارزی داشت . بر فیلم‌های جدیدتر بنویسید ، تا بتوانیم از آن‌ها استفاده کنیم .

○ آقای علی سرایی ، بابل

ذهن و وقت خود را با فکر کردن درباره فیلم‌هایی مثل "بگذار گریه کنم " مشغول نکنید . در تلویزیون فیلم‌های باارزش‌تری هم به‌نمایش درمی‌آید .

○ آقای پرویز دشتی ، بوشهر

بنظر شما ، چون فیلم "بگذار گریه کنم " دست ـ فروشی را برای بیکارها تجویز می‌کند ، از فیلم "قانون" بهتر است؟ این چندان منطقی بنظر نمی‌رسد .

آقای عباس اسکندری، رشت

چرا فکر می‌کنید که استفاده از فلاش‌بک‌های زیاد ، یک فیلم سیاسی را به یک فیلم پلیسی تبدیل می‌کند؟ مطالعه بیشتر شما را کمک خواهد کرد تا به دیدگاه‌های منطقی‌تری دست یابید . هم‌چنین یادداشت شما بر فیلم "چایکوفسکی" به یکی دو نکته موثر اشاره می‌کرد . در انتظار نوشته‌های دیگری از شما هستیم .

آقای حبیب توحیدی، باختران

نقد شما بر فیلم "بگذار گریه کنم" خوب بود . ولی خود فیلم اصلا" جای صحبت ندارد .

آقای پژمان معینی ، اهواز

یادداشت شما بر فیلم "بچه‌های ناگازاکی" بیشتر شرح و توصیف داستان و صحنه‌های مختلف فیلم بود . بیشتر بنویسید .

آقای محمد خرمگاه، کرج

نقد شما بر فیلم "بگذار گریه کنم" بیش از حد ظرفیت فیلم ، طولانی بود . در انتظار نقدهای دیگری از شما هستیم .

آقای کاظم‌زاده منانی ، تهران

کمی در نوشتن باحوصله‌تر باشید ، تا بتوانیم خط شما را بخوانیم .

آقای شاهرخ غزنوی، تهران

"در پرورش شخصیت میرزا ، قویدل به سـوی رمانتیسم ویکتور هوگو می‌رود ، تا آن‌جا که شخصیت تاریخی میرزا که دارای رمانتیسم انقلابی است ، محو می‌گردد " . این جمله آیا واقعا" درباره فیلم صدق می‌کند ، و یا صرفا" جمله‌پردازی است؟

نامه‌ها

«ماهنامه سینمایی فیلم»

○ آقای کاظم زارعی ، تهران
ــ نام بازیگر فیلم‌های "پرواز در آسمان‌ها" و "شب به‌یاد ماندنی" ، "کنت مور" است .
○ آقای علی سپندار ، شیراز
ــ می‌توانید فیلمنامه‌تان را به وزارت ارشاد اسلامی بفرستید .
○ آقای اردشیر معارفی ، بندر ماهشهر
ــ معنای کلمهٔ "فلاش‌بک" را توضیح داده‌ایم .
ــ در ایران از سیستم فیلمبرداری مقابل پردهٔ آبی‌رنگ استفاده نمی‌شود .
○ آقای محمد حسین محبی ، اراک
ــ درمورد چاپ مجله‌های سینمایی دیگر، اطلاعی نداریم .
ــ کتاب‌های اصول تدوین فیلم ، راهنمای فیلمسازی ، سینمای جهان سوم ، تاریخچهٔ سینمای مستند ، چهار کتاب منتشر شده از پنج کتابی است که قرار بود توسط وزارت ارشاد منتشر شود .
ــ یکی از پنج کتاب "جمال امید" دربارهٔ سینمای ایران ، توسط انتشارات فاریاب منتشر شده که جلد اول "فرهنگ فیلمهای سینمای ایران" است .
○ آقای محسن معینی ، تهران
ــ کارگاه فیلمسازی "مسفیلم" در مسکو واقع شده است .
ــ درباره "اسموکتونفسکی" علاوه بر آنچه شما ذکر کرده‌اید ، اطلاعات بیشتری نداریم .
ــ ریچارد جوردان ، برادر گلن جوردان کارگردان فیلم بینوایان است .
○ آقای بابک بهروزی ، بجنورد
ــ ساختن صحنه تیر خوردن به لباس، احتیاج به متخصص و وسایل خاصی دارد که فکر نمی‌کنیم ، تهیه کردن آن‌ها در اندازهٔ هزینه‌های یک فیلم آماتوری باشد .
ــ کتاب "فیلم و فیلمساز" ، نوشتهٔ هوشنگ صمدی از انتشارات اندیشمند ، تا اندازه‌ای می‌تواند دربارهٔ نحوه استفاده از دوربین‌های مختلف به‌شما کمک کند .
○ آقای محمد تقی‌نژاد ، بابل
ــ کتاب "برخورد نزدیک از نوع سوم" ، به‌صورت رمان است .
○ آقای قاسم فرمانبردار ، مازندران
ــ بازیگر زن فیلم "محمد رسول‌الله" ، ایرنه پاپاس نام دارد .
ــ در فیلم "ال‌سید" ، چارلتون هستون . سوفیالورن و هربرت لوم بازی کرده‌اند .
○ آقای سیدرضا محدث ، رشت
ــ نام کارگردان فیلم‌هایی که خواسته بودید : نوسفراتو خون‌آشام (فردریک ویلهلم مورنائو) ، درمان با شوک (دنیس ساندرز) ، بچهٔ رزمری (رومن پولانسکی)، براساس داستان "دکتر جکیل ومستر هاید" ، چند فیلم ساخته شده ، که مشهورترین آن‌ها ساخته "روبن مامولیان" است .
ــ کارگردان دو فیلم "پسر فرانکشتین" و "هالک شکست‌ناپذیر" را نمی‌شناسیم .

○ آقای نصرالله عباس‌زاده ، اردبیل
ــ نام بازیگر فیلم "تعقیب شمالی" ، "ارول فلین" است .
ــ در فیلم "مزدوران" ، رادتیلور و جیم براون بازی داشتند .
○ آقای محسن جعفری ، رشت
ــ نام دست اندرکاران یک فیلم ، که در ابتدای فیلم‌ها دیده می‌شود ، اصطلاحا "تیتراژ" نامیده می‌شود . این کار طی مراحلی در لابراتوار انجام می‌شود .
○ آقای کریم پورکهنی ، اردبیل
ــ تشکیلاتی بنام "سینمای آزاد" ، دیگر وجود ندارد .
○ آقای رضا اکبری ، تهران
ــ در ایران ، مواد خام فیلمسازی ساخته نمی‌شود .
ــ درمورد مشخصات "آنتونی کویین" ، می‌توانید به دایره‌المعارف سینمایی بیژن خرسند مراجعه کنید .
○ آقای حسین طائب ، تهران
ــ نام و نقش بازیگران مجموعه سربداران را بارها توضیح داده‌ایم .
ــ برای محمدعلی نجفی ، می‌توانید به آدرس گروه فیلم وسریال ، سیمای جمهوری اسلامی ایران نامه بنویسید .
ــ درمورد نهضت سربداران ، کتابی به‌همین نام نوشته "عبدالرفیع حقیقت" وجود دارد .
ــ فیلم "برنج خونین" ساختهٔ امیر قویدل در سال ۱۳۶۰ است .
○ آقایان قاسم رباط سربوشی و حسین اقبالی ، سبزوار
ــ زندگی‌نامه و آثار "کوروساوا" را در دایره‌المعارف سینمایی "بیژن خرسند" خواهید یافت .
ــ دو شماره اولیه ماهنامه فیلم ، با نام "سینما در ویدئو" به‌چاپ رسیده است .
○ آقای منصور بهلکه ، گنبدکاوس
اولین سطر ، از آدرس مجله‌های خارجی که در شماره ۱۳ چاپ شده ، نام مجله مورد نظر است .
○ آقای ابوالفضل علی‌حسینی ، اردبیل
ــ نورپرداز مجموعه سربداران ، به‌احتمال زیاد ، فیلمبردار آن "محمد زرفام" است .
ــ خبرهای سینمایی شهرتان را برای ما بفرستید .
○ آقای حجت‌اله خجسته‌پور ، اصفهان
ــ مراکزی در تهران هست ، که مجله‌هایی مثل تایم و نیوزویک را می‌فروشند ، در اصفهان را نمی‌دانیم .
○ آقای ابوالفضل عطار ، مشهد
ــ فیلم "اکسدوس" ساختهٔ "اتوپرمینجر" و محصول امریکاست . موسیقی آن را "ارنست گلد" ساخته است . کلمه Exodus به‌معنای "مهاجرت" است ، و اختصاصا" درمورد مهاجرت قوم بنی‌اسراییل از مصر به کنعان به‌کار برده می‌شود .
ــ موسیقی فیلم "باراباس" ، ساختهٔ "ماریونا ــ سچمینه" ، و فیلم محصول مشترک امریکا و ایتالیا است .
ــ درمورد فیلمنامه‌نویسی و دیگر مسایل فنی سینمایی ، در همین صفحه بارها کتاب معرفی کرده‌ایم .
○ آقای ابراهیم خامنه‌ای ، تبریز
ــ پرتیراژترین و مهم‌ترین مجله سینمایی ترکیه را نمی‌شناسیم . ولی نام و نشانی دو مجله سینمایی ترکیه را در اختیار داریم ، که برایتان چاپ می‌کنیم :
۱ــ مجله Sinema TV ، که ارگان رسمی آرشیو فیلم ترکیه است ، و ماهانه به‌زبان ترکی منتشر می‌شود . آدرس آن : Yildiz, Gayrettepe, Istanbul
۲ــ مجله Yedinci Sanat که ماهانه ، و زبان آن ترکی است . آدرس P.K., Beyoglu, Istanbul
○ سیداحمد ناصری ، بابلسر
ــ موسیقی فیلم (و بطور کلی هر نوع موسیقی) به‌وسیله آلات موسیقی نواخته می‌شود ! اما اگر منظورتان اینستکه موسیقی فیلم در زمان نمایش فیلم چگونه نواخته می‌شود ، نحوه کار بدین شکل است که موسیقی (و بطور کلی تمامی صداهای فیلم) روی لبه فیلم به‌صورت (نوری ــ اپتیک) و یا (مغناطیسی ــ مگنت) ضبط می‌شود ، و سپس همزمان با نمایش فیلم این صداها پخش می‌شود .
○ آقای عبدالحمید آرام ، بندر ترکمن
ــ قبل از فیلم "میرزا کوچک خان" نیز ، در ایران فیلم‌های دیگری به‌طریقه سینماسکوپ ساخته شده است .
○ آقای قاسم جدیدالسلام ، اراک
ــ برای آگاهی از نام فیلم‌های ایرانی قبل از انقلاب ، به کتاب "فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران" تالیف جمال امید از انتشارات فاریاب مراجعه کنید .
○ آقای محمدرضا معمار ، بندرعباس
ــ اگر یک دوربین ۸ میلی‌متری امکان ضبط صدا هم داشته باشد ، طبیعی است که در سرعت‌های زیر و یا بالای سرعت معمولی ، نمی‌توان صدابرداری همزمان داشت .
ــ کتاب فیلمسازی سوپر ۸ ، نوشتهٔ "لنی لیپتون" ترجمه "منوچهر جوانفر" از انتشارات سروش ، می‌تواند راهنمای خوبی برای شما باشد .
○ آقای سیامک محضری ، فسا
ــ چارلی چاپلین با لورل و هاردی فیلم مشترک نداشته است .
○ آقای علی سرابی ، بابل
ــ کتاب "نقطه ضعف" توسط "مرتضی کلانتریان" به‌فارسی ترجمه شده است .
ــ منابع متعددی درباره تاریخ سینمای ایران و جهان ، از کتاب‌ها گرفته تا مجلات و جزوه‌ها ــ به‌زبان فارسی و غیرفارسی ــ وجود دارند ، که باید به آن‌ها مراجعه کنید .
○ خانم الهام نصیری ، رشت
ــ "جیمزباند" یک شخصیت تخیلی است ، که توسط نویسنده انگلیسی "یان فلمینگ" خلق شده ، و قهرمان اصلی تعدادی کتاب پلیسی و جاسوسی به‌قلم همین نویسنده است . براساس این آثار ، فیلم‌هایی نیز ساخته شده است .
ــ بازیگران فیلم "برخورد نزدیک از نوع سوم" را یکبار در پاسخ آقای "ن.پورکار" در شماره هفدهم نوشته‌ایم .
ــ بازیگران فیلم‌های موردنظرتان : جنگ ستارگان ــ مارک هامیل ، هاریسون فورد ، الک گینس . شور زندگی ــ کرک داگلاس ، آنتونی کویین .
ــ موسیقی فیلم "پاپیون" ساخته "جری گلداسمیت" است .
ــ از مجلات سینمایی که در افریقا منتشر می‌شوند ، دو مجله را برایتان معرفی می‌کنیم .
۱ــ مجله Les Ecrans که به‌زبان فرانسه در الجزایر منتشر می‌شود ، و اکثرا" شامل مطالبی درباره سینما و تلویزیون در آفریقا ، آسیا ، آمریکای لاتین و بخصوص جهان عرب است ، وآدرس‌اش اینست :
7 Boulevard Khemisti, Algiers.
۲ــ مجلهٔ Saffta Journal که در آفریقای جنوبی منتشر می‌شود . آدرس آن : P.O.Box,41357, Craighall, Transval 2024, South Africa
درمورد آبونه شدن ، باید شخصا" با این مجلات تماس بگیرید .
○ خانم مونا منیعان ، تهران وآقای محمدرضا قدرتی ، شیراز
ــ درمورد همه بازیگران موردنظرتان ، می‌توانید به دایره‌المعارف سینمایی "بیژن خرسند" مراجعه کنید . البته بغیر از بازیگران هندی!
○ آقای محسن زارع ، مریوان
ــ مطمئن نیستیم که فیلم "گرگ‌های دریا" برای نمایش در ایران خریداری شده ، تا زمان نمایش آن را به‌اطلاع شما برسانیم .
ــ فیلم "گاندی" ، ساخته انگلستان است ، و بازیگران عمده آن عبارتند از : بن کینگزلی (به‌نقش گاندی) ، کندیس‌برگن و جیمز فاکس .
○ آقای علیرضا عرشی ، همدان
ــ بازیگران فیلم‌ها : "قایق‌نجات" : جان‌هودیاک تالولابنکهد و والتر سلزاک ــ "هفت عروس برای هفت برادر" : هوارد کیل ، راس تامبلین ــ "تام ادیسون جوان" : میکی رونی .
ــ عمده فیلم‌های "هاردی کروگر" : آن که گریخت (۱۹۵۷) اعتراف دکتر کوردا (۱۹۵۸) یکشنبه‌های سی‌بل (۱۹۶۲) پرواز فونیکس (۱۹۶۵) راز سانتاویتوریا (۱۹۶۹) جنگ رودخانه نرتوا (۱۹۷۰) باری لیندون (۱۹۵۷) پلی در دوردست (۱۹۷۷) غازهای وحشی ، بلوفین (۱۹۷۸) .

تعداد محدودی از شماره‌های ۷ تا ۱۸ مجله موجود است. بهای شماره‌های ۷ تا ۱۰ صد ریال ، ۱۱ دویست ریال ، و شماره‌های ۱۲ تا ۱۸ صدوپنجاه‌ریال است. به‌ازای شماره‌های درخواستی، می‌توانید وجه‌نقد ارسال فرمایید ویامبلغ مورد نظر رابه‌حساب بانکی مجله (شماره حساب ۲۰۹۳۰۵۹۴ ، بانک تجارت ، خیابان سپهبد قرنی ، شعبه‌پل کریمخان ، به‌نام ماهنامهٔ فیلم) واریز کنید و فتوکپی فیش بانکی را بفرستید.

ه آقای آرش مقدم ، باختران

ــ به پاسخ آقای حجت‌الله خجسته‌پور توجه کنید .

ه آقای احمد کمری ، خوزستان

ــ ویزور (منظره‌یاب) ، به‌معنای عدسی چشمی دوربین است . یعنی محلی که استفاده کننده از دوربین ، از آن‌جا صحنه مورد نظرش را می‌بیند . وسیله‌ای شبیه لنز نیز به‌همین نام وجود دارد که کارگردان برای تعیین کادر ، از آن استفاده می‌کند .

ــ "شب امریکایی" ، روشی در فیلمبرداری است ، که با استفاده از آن ، صحنه‌های خارجی شب را در روز فیلمبرداری می‌کنند ، و چون امریکایی‌ها این روش را باب کردند ، لذا این طریقه به‌"شب امریکایی" موسوم است . "فرانسوا تروفو" ، فیلمی با این نام ساخته است .

ــ میزانسن یک واژه فرانسوی است که در لغت ، "جایگزینی در صحنه" ، "به‌صحنه درآوردن" و یا "کارگردانی یک نمایش یا فیلم" ، معنا می‌دهد . منتهی در طول سال‌های دهه شصت به‌بعد این کلمه در رابطه با سینما ، معانی بیشتری کسب کرده است .

تئوریسین‌ها و منتقدین سینمایی و بخصوص "آندره ــ بازن" این واژه را برای تشریح کارگردانی فیلم (مجزا از آنچه "تدوین" نام دارد) به‌کار گرفته‌اند . درحالی‌که تدوین به‌معنای ارتباط بین یک کادر و کادر بعدی در طول عمل تدوین است ، میزانسن تاکید بر آن چیزی دارد که در یک کادر واحد گنجانده شده است .

برگرفته و کوتاه شده از کتاب The FilmEncycl opedia نوشته Ephraim Katz

ه آقای محمود ذهبی ، تهران

برای تحصیل در رشته‌ٔ کارگردانی ، باید با دانشگاه‌هایی در سراسر جهان که این رشته را تدریس می‌کنند ، مکاتبه کنید و پس از اخذ پذیرش ، برای تحصیل عازم شوید .

ه آقای محمدجواد کاسی‌نژاد ، تهران

ــ مشخصات و فیلمشناسی "آنتونیونی" را در دایره‌المعارف سینمایی بیژن خرسند می‌توانید بیابید .

ه خانم آرام کریمی جهرمی ، خرم‌آباد

ــ قبل از انقلاب ، در ایران چند مورد نمایش فیلم سه‌بعدی به‌کمک عینک‌های مخصوص وجود داشته است . ولی روش‌های جدیدتر این شیوه نمایش احتیاج به‌وسایل مخصوصی دارد ، که احتمال نمی‌دهیم در ایران موجود باشد .

ــ درمورد احتمال اجازه نمایش دوفیلم موردنظرتان نمی‌توانیم پیش‌بینی کنیم .

ه آقای عبدالکریم امیریان ، کازرون

ــ راس مارتین در یک مجموعه تلویزیونی دیگر به‌نام "آقای خوشبخت" نیز بازی کرده است . از فیلم‌های سینمایی مشهورش ، می‌توان از جرانیمو (۱۹۶۲) و مسابقه بزرگ (۱۹۶۵) نام برد .

ــ خسرو هریتاش ، بعد از انقلاب فیلمی نساخت .

ــ الیا کازان زنده است .

ــ فیلم‌های مشهور "استانلی کوبریک" را در دایره‌ــ المعارف سینمایی بیژن خرسند جستجو کنید .

ه آقای محمدرضا حقدوست ، لنگرود

ــ محمود جوهری بازیگر نقش "رئیسعلی دلواری" در مجموعه "دلیران تنگستان" ، مدتی پس از پایان فیلمبرداری این مجموعه در یک حادثه رانندگی کشته شد .

ــ کارگردان این مجموعه "همایون شهنواز" است .

ه آقای محمدرضا اسدزاده ، تهران

ــ کتاب "صد فیلم" کپی کتاب‌هایی که قبلا" چاپ شده نیست ، بلکه تشابه در منابع است . برای نمونه ، تعداد زیادی کتاب وجود دارند که تاریخ سینما را با بلوار کاپوسین و گران کافه و . . . آغاز می‌کنند . بنابراین مترجمان و گردآورندگان مختلف وقتی با مثلا" تاریخ سینما شروع می‌کنند ، ناگزیر می‌شوند که از یک‌جا شروع کنند . و از آن‌جایی که آقایان ری‌پور ، ارجمند و خرسند تسلط بیشتری به زبان فرانسه دارند تا زبان‌های خارجی دیگر ؛ لذا در نگاه ساده‌ٔ اول بنظر می‌رسد که هر کدام کار دیگری را کپی می‌کنند . اما واقعیت ، اشتراک منابع آنهاست .

ه خانم عاطفه‌ٔ رحیم‌پور ، شیراز

ــ فیلم‌های بازیگران مورد نظرتان را می‌توانید در دایره‌المعارف سینمایی بیژن خرسند بیابید .

ه آقای سعید مدنی ، تهران

ــ جری لوییس ، امریکایی است ، او و "توشیرو ــ میفونه" زنده‌اند .

ــ سینما بلوار ، در بلوار کشاورز است .

ه آقای موسی رهنما ، تهران

ــ در فیلم "سفیر" ، دوبلور قربیبان ، منوچهر اسماعیلی ، و دوبلور افرندنیا ، حسین عرفانی است .

ه آقای طالب رمضان‌نژاد ، رشت

ــ بازیگرانی که نام برده‌اید ، زنده هستند .

ه آقای رضایی ، رشت

ــ از "رابرت پاول" ، فیلم‌های تامی ، پله‌ٔ سی و نهم ، و مالر را بیاد می‌آوریم . مجموعه‌ٔ "مارکوپولو" اولین نقش مهم کن مارشال بوده است .

ــ سال تهیه عیسی بن مریم (۱۹۷۷) و محمد رسول‌الله (۱۹۷۶) است .

ــ از "اولیویا هاسی" ، فیلم‌های رمئو و ژولیت (۱۹۶۸) افق گمشده (۱۹۷۳) کریسمس سیاه (۱۹۷۴) مرگ درنیل ، و گربه و قناری (۱۹۷۸) را می‌شناسیم .

ه خانم بهار کریمیان ، آمل

ــ بازیگر نقش "کمیسر" در آن‌دو فیلم "سرگیو نیکلاــ یسکو" نام دارد . وی اهل رومانی ، و زنده است .

ه آقای منصور عرشی‌پور ، اهواز

ــ کشور عراق ، سینمایی در حال فعالیت دارد . و وضع فیلمسازی این کشور طبیعتا" شبیه به فیلمسازی در دیگر کشورهای جهان سوم است . فیلم "دیوارها" (۸۰ ــ ۱۹۷۹) ساخته "محمد شکری جمیل" و "روزهای طولانی" (۱۹۸۰) ساخته‌ٔ "توفیق صالح" گمابیش شناخته شده‌اند . فیلم "القدیسه" (۸۲ ــ ۱۹۸۱) ساخته‌ٔ "صالح ابوسیف" نیز به‌عنوان یکی از آثار معتبر سالهای اخیر کشور عراق ذکر شده است .

ه آقای محمدرضا فرشباف ، تهران

ــ وزارت ارشاد ، مخارج فیلم‌هایی را که فروش خوبی نداشته‌اند ، به تهیه‌کننده‌اش بازپرداخت نمی‌کند .

ه آقای سیدهاشم حسینی ، تهران

ــ تا حد امکان سعی می‌شود که نقد فیلم‌ها با عکسی از فیلم مربوطه نیز همراه باشد .

ه آقای عبدالستار سعید قوجق ، گنبدکاوس

ــ دلیل تکیه روی کارگردان یک فیلم (در نقد فیلم) به‌جهت تاثیر اساسی و تعیین کننده‌ای است که روی تمامیت ساختمان یک فیلم دارد (البته موارد استثنا هم وجود دارند) . درمورد بازی‌ها هم اگر مورد خاص و قابل اشاره‌ای وجود داشته باشد . که به روند تکاملی فیلم کمک کند و یا بدان لطمه زند ، حتما" یادآوری خواهد شد .

ه آقای محمد فیض‌آبادی ، تهران

ــ برای استخدام در قسمت نقاشی متحرک سیمای جمهوری‌اسلامی ایران ، باید شخصا" به آنجا مراجعه کنید .

ه آقای رضا مصلحی ، تهران

ــ جلال پیشوائیان ، قبل از انقلاب نیز فیلم‌های متعددی بازی کرده است .

ــ معمولا" بازیگران یک فیلم را کارگردان آن برمی‌گزیند .

ه خانم نوا رضایی ، تهران

ــ کارگردان فیلم جنایت و مکافات ، "لف کلیتانف" و فیلم محصول سال ۱۹۷۵ شوروی است .

ه آقای سیدیونس هاشمی ، مشهد

ــ علاوه بر آنچه شما ذکر کرده‌اید ، یک نسخه دیگر از ماجرای "ژاندارک" در سال ۱۹۴۸ توسط "ویکتور فلمینگ" در امریکا ساخته شده . ولی درباره‌ٔ این‌که کدامیک بهترند ، چون همه‌ٔ این آثار را ندیده‌ایم ، نمی‌توانیم نظر قاطعی بدهیم .

ــ اطلاعاتی درمورد فیلمی بنام "سه‌چهره‌یک‌زن" ، با شرکت "ثریا اسفندیاری" نداریم .

ــ کتاب "فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران" درمورد پرسش‌هایتان می‌تواند به‌شما کمک کند .

ه آقای حسین تقی‌پور ، کاشمر

ــ در فیلم "دادا" ، نقش خان را "ولی شیراندامی" بازی کرده است .

ه آقای سعید عباسی قویجاقی ، حصارک

ــ سیاهی لشگرها اکترا" حرفه‌ای‌اند . البته در میانشان کسانی هستند که مشاغل دیگری نیز دارند .

ــ فیلم‌های مورد نظر شما را نمی‌شناسیم تا اطلاعاتی درباره آن‌ها به شما بدهیم . درصورت امکان نام اصلی فیلم‌ها را بنویسید .

ه آقای مهرداد شریعت‌زاده ، اصفهان

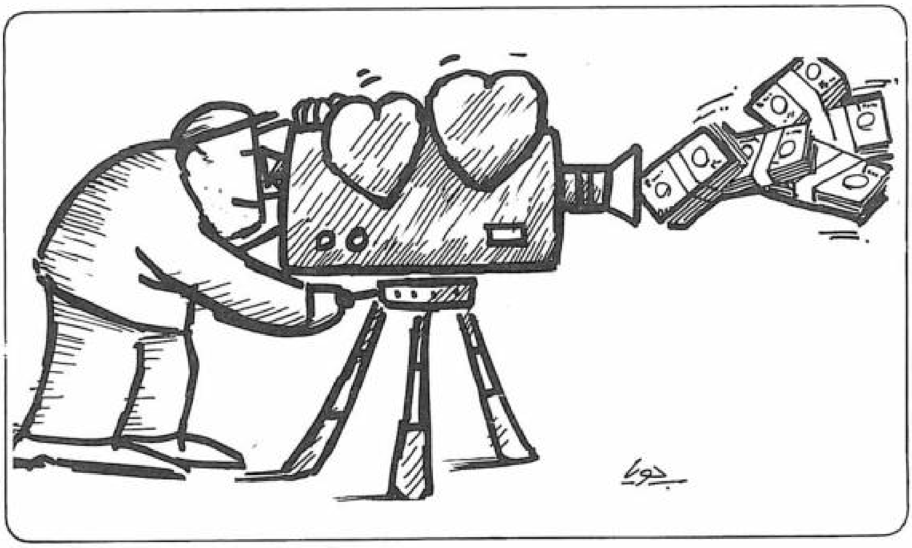
ــ دلیران تنگستان در سال‌های ۵۴ و ۵۵ ساخته شده و کارگردان آن "همایون شهنواز" بود .

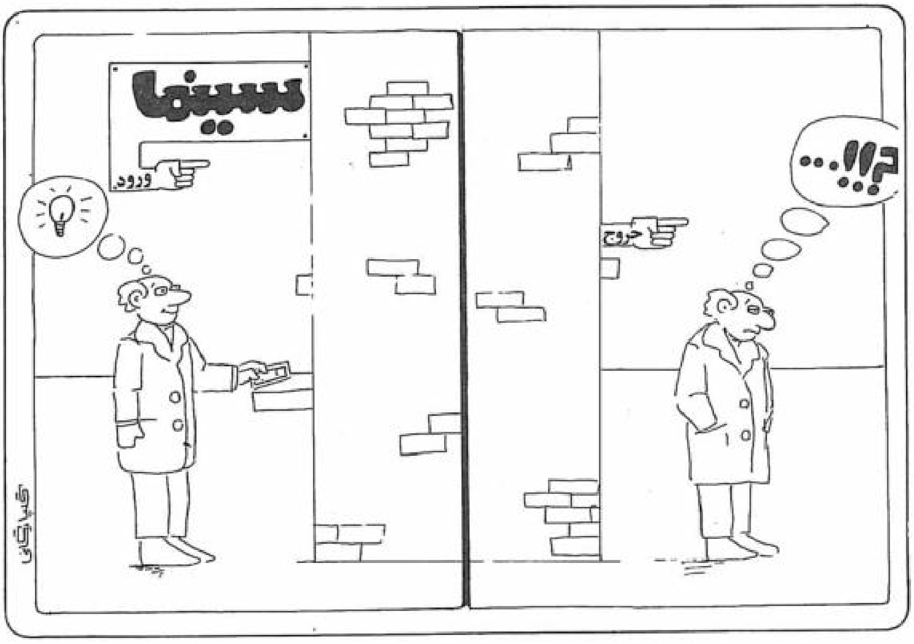
ــ گویندگان اخبار انگلیسی تلویزیون ، هم ایرانی و هم خارجی هستند .

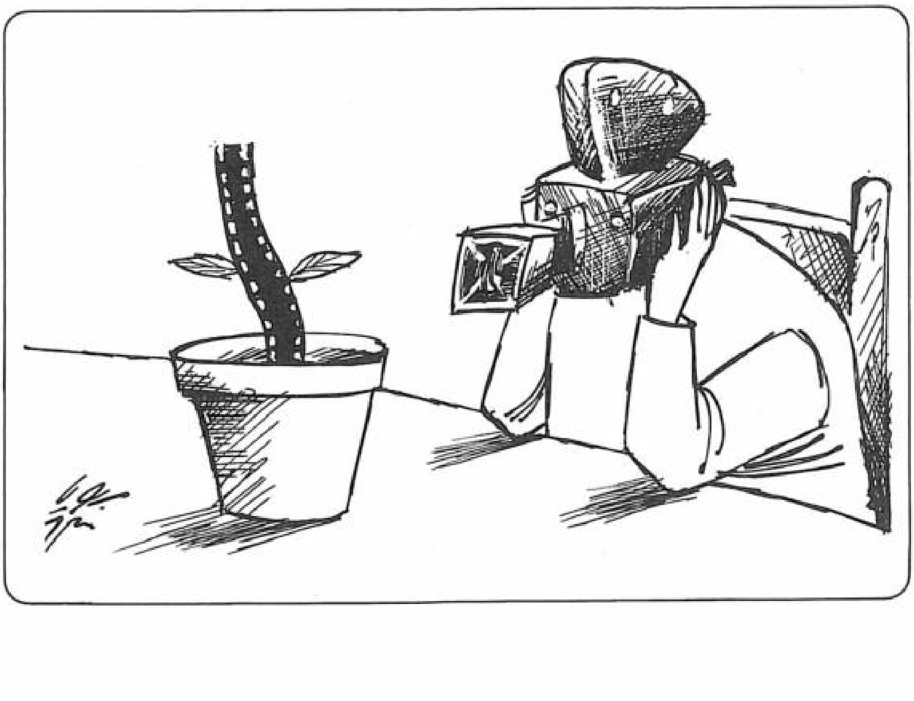
نامه‌هایتان رسید

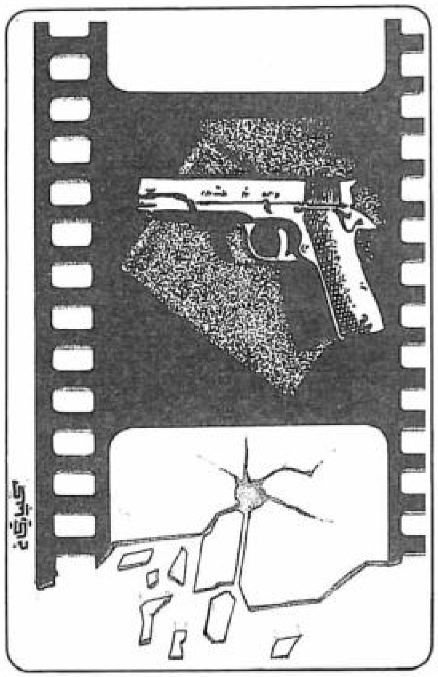
ه **اراک :** کمال سیف‌الهی ، علی حیدری ، اسماعیل رحمتی ، فرنوش نوروزیان ه **اردبیل :** منصور ذوالفقارزاده ، غلامرضا صیامی‌زاده ، یوسف آتشبار ، توکل منصوری ه **آذربایجان غربی :** محمد صدیقی ه **اصفهان :** بهزاد اسماعیلی ، مریم حیدری ، بیژن پورکیو ، ترکی ، بهناز ذره ، غلام حیدرقاری ، خدمات هنری تماشا ه **آمل :** داریوش اسماعیلی ه **املش :** سیروس ابوالحسن‌پور ه **اندیمشک :** کیومرث ولی‌خانی ، رویا ولی‌زاده ، بهمن خیراللەزاده ه **اهواز :** مجید عاصمی ، سید حمیدرضا کاظمی ، محمود دره‌شوری ، هاله قریبی ه **ایلام :** مجید اسماعیلی ه **ایذه :** حمزه زرینی ه **بابل :** عباس ادهم ه **بابلسر :** مهدی‌نژاد اسماعیلی ، ز . ب ، نقی‌گودرزی ه **باختران :** ثریا حقیقت بندی ه **برازجان :** سیدمحمدرضا علوی ه **بروجرد :** فرزاد نیازی ، جعفر خوش اخلاق ه **بجنورد :** امان‌الله باغچقی ، زهره سهرابی ه **بندر انزلی :** نادر افقی ه **بندر عباس :** مرتضی شریفی ، محمد مهدی توکل ه **بندرگز :** ابراهیم فولادی‌نژاد ه **بندر ماهشهر :** رحیم پیمان ه **بهبهان :** عبدالمجید علی‌نژاد ه **بوئین زهرا :** علی برزگر باهوش ه **بوشهر :** محسن البرزی ه **بوکان :** حمزه تیموری ه **بیجار :** تورج غدیری ه **بیرجند :** گیتا کاشانی ه **تاکستان :** عباس محمودی ه **تبریز :** ناصر امینی ، جلیل خلیلی ، یوسف منامی‌نیا ، سوید و محلی (محسن) دستمالچیان ، سیداحمد هاشمی راه اصل ه **تهران :** سیاوش شرچی ، گیلگمش اوستا ، ری علی ، محمدمهدی‌اعتمادی‌هنر ، الف . زرین قلم ، ناهید . ب ، محمدجواد عظیمی ، بابک روشن ، فریبرز بیروزان ، علیرضا قطمیری ، احمدجبارنیا ، فرخ ذوالقدری ، سیدمهدی برقعی ، سلمان صدوقی ، علیرضا حسن‌خانی ، سیما اللەبخشی ، مریم مغروری ، امیرارسلان مفید ، زاره نرسیسیان ، شاهین محمدقلی زادگان ، علی مهرآیین ، مجید مینجات ، مسعود کاظمی ، شاهرخ ایکانج ، رستا شرافت کتابچی ، مقدم ، سیدکمال‌الدین تقوی ، غلامرضا امیری‌پور ، علی زاهدی ، کاوه‌عبدی ، محسن تقوی ، محمد غفاری ، فرهاد ذوالاکتاف ، مهری رجبی ، وارتازار نرسیسیان ، علی بخشی ، محمدرضا شیروانی ، اکرم رضایی ه **جهرم :** روزبه پاینده ه **جیرفت :** حجت شجاعی ه **چاه‌بهار :** محمود نصیری ه **خرمشهر :** داود رحمانی‌فر ه **خوزستان :** مشیر تجلی ، خلیل آلبوعبیش ، حسین‌گیتی ه **دزفول :** حمیدرضا توکلی ، موسی ضیایی ه **رامهرمز :** صدرالله گرشاسبی ه **رشت :** سکینه غلامی ه **رفسنجان :** محمد امینیان ، حسین تابنده مرندی ه **زاهدان :** ناصر بلیدیی ه **زنجان :** اکبر بیات ه **ساری :** شهرام همتی ه **ساوه :** احمدقاسمی ه **سبزوار :** علی‌صادق منش ه **سمنان :** علی‌نقی رهبری فرد ه **سنندج :** بهزاد قصریانی ه **شاهین شهر :** سپیده طالبی ه **شهر ری :** سید رسول سبط‌الشیخ ه **شهرکرد :** احمدباقریان ه **شهرک قدس :** حسین‌تاج‌آبادی ه **شیراز :** محمود شرفا ، شهرام امامی ، غلامرضا بالشی ، محمدحسین اسدی ، ابوالفضل کشاورز ، امیرمحمد ه **فارس :** کرامت‌الله صادقی ، سیاوش مردانی ه **فسا :** سعید امینی شیرازی ، م . ق ه **قائمشهر :** مازیار افتخاری ، ولی‌زاغی ، محمداحسانی ، حسن ابدی ه **قزوین :** حسن جرندقی‌تبار ، ابوالفضل کریمی‌ها ه **قم :** سپاه پاسداران انقلاب اسلامی قم ، رضا گلیار ، علیرضا پناهی ه **کاشان :** علی کبریایی ه **کرج :** سعید خدابین ، رامین‌عرفانیان تقوایی ، صلاحی‌زاده ه **کرمان :** رضاحسینی ، محمدرضا آبادی ، حمید واقف ه **کلاچای :** نادر مرادی ، فرهاد ربیعی ه **کهکیلویه :** ساسان باقرپور ه **گمیشان :** قادیرمنتظرنظام ه **گنبد کاوس :** حسن الفت ه **لارستان :** عباسعلی فروزان ، علیرضا بدیعی ، مسعود زینلی ، سیدعلی موسوی ، علیرضااعتمادی ، جواد صائم ، افشین‌قاسمی ه **لنگرود :** محمدرضا حقدوست ، مژده ادیب مرادی ، مهرداد شعبانپور ه **مازندران :** نقی گودرزی ه **مراغه :** اکرم بربریان ، مهران شیخ محمدی ه **مرند :** علی‌اکبر حافظی ، ناصر احمدی اقدم ه **مشهد :** بهزاد سلکی ، جمال رفوگران ، سیدجلال حسینی ، مهدی محدث خراسانی ، علی خاوری ، م . مومنی ، غلامحسین صبور ملکی ، محمود صاحبکار ، رضا میلانیان ، علیرضا مشتاقی ، محسن رحمانی ، سیدباقر مجتهد سیستانی ، حمیدرضا هاشمی ، نادر صحاف ، دلارام اثنی‌عشری ، منصورنامجو ه **میانه :** روح‌انگیز عبدالعلی‌زاده ه **نجف‌آباد :** عباس محمدی ه **نوشهر :** محمد خزایی ه **همدان :** ولی‌الله نادری کیانی ، فیض‌اله قدایی ، اسدالله غیابی ه **یزد :** واحد سعی و بصری ، احمد شایق ــ و جمال انصاری ه **آلمان :** زهرا دعاگو .

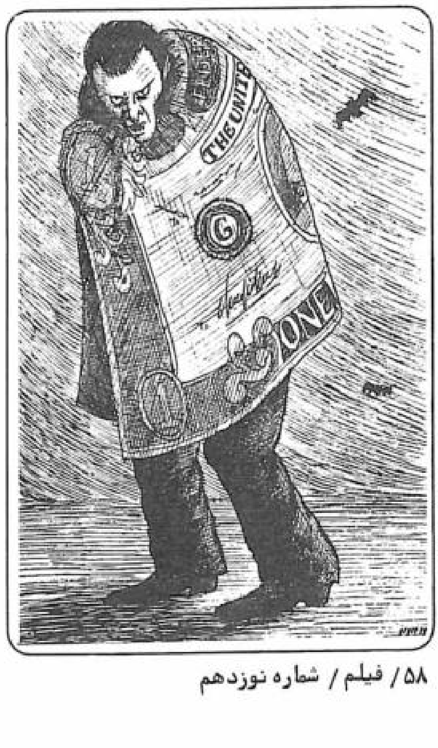
طرحهای سینمایی













علی امجدی تقدیم میکند
با شرکت و همکاری علی عسگری
رضا طوفان
ناهید ظفر
و علی امجدی
کارگردان: شهرام شبیری
فیلمبردار: عباس ثانی
قصه‌ای از: جعفر سیائی
رنگی ایستمن کالر
شکار در شب
همراه با: خشایار . منوچهر حامدی . ملیحه نصیری . محسن قبادی . رفیع . شهلا تامار . حسین صفاریان . اقبال پور . ایران اسکندری . موسی شعبانی
نریمان . نسرین نیک رفتار . احمد بیران . پرویز آزادی خواه . و مرتضی نیکخواه با معرفی: محمد مجیری . ملودی امینی . احمد رفاهی
انتخاب موزیک و میکساژ: رضا اردلان عکس از: بهروز صادقی تدوین: هوشنگ نیک پور

